Wagner.

Richard Wagner.

Sein Leben und sein Schaffen.

Ein populärer Vortrag

von

Ludwig Nohl.

München, 1869.

Verlag von Louis Finsterlin.

Vorbemerkung.

Zum Zweck meiner Beethovenforschungen habe ich in den letztvergangenen Jahren in den verschiedenen Städten Nord- und Süddeutschlands, wohin diese Arbeiten mich führten, eine Reihe von öffentlichen Vorträgen aus dem Gebiete der Musikgeschichte gehalten. Einer dieser Cyklen betraf die Geschichte der Oper oder wie ich mich genauer auszudrücken habe, das moderne Musikdrama und gliederte sich in drei Vorträge: zunächst über Beethoven als den Vollender der bisherigen rein instrumentalen Kunst, die ihrer Natur nach stets ungestümer zur Wiedervereinigung mit Wort und Gedanken drängen mußte, wobei auch auf die übrige Gesammtentwicklung der Musik und speziell der Oper sowie auf des Meisters eigenes Schaffen auf diesem letztern Felde ein überschauender Blick zu werfen war; sodann über die Romantiker mit Carl Maria von Weber, dem Vollender dieser neueren Bestrebungen an der Spitze, wobei in eingehenderer Weise auch des gleichen Dranges der modernen Poesie nach Neuvermälung mit dem Tone und zugleich jener deutschnationalen Tendenzen zu gedenken war, aus deren Boden einzig eine solche organische Wiedervereinigung und eine Wiedergeburt der Kunst überhaupt naturgemäß hervorwachsen konnte; endlich über Richard Wagner als denjenigen Künstler, der jene früheren praktischen Anläufe zum Ganzen und Rechten mit dem ersten vollgültigen Erfolge zu krönen verstanden hat und obendrein in Folge dieser seiner eigenen Bestrebungen auch dahin gelangte, jene Idee eines alle menschlichen Fähigkeiten zugleich umspannenden und beschäftigenden Gesammtkunstwerkes, mit welcher seit mehr als einem Jahrhundert fast alle bedeutenden Geister auf dem Gebiete des Denkens und des Dichtens sich trugen, richtig zu erfassen und zugleich theoretisch zu begründen.

Von diesem und jenem meiner Zuhörer um gedruckte Herausgabe eben dieser letztern Vorträge angegangen, die eine im großen Publikum noch wenig verstandene und geklärte Frage behandeln, entschloß ich mich dieselben mit einer dem besseren Verständniß nöthigen größeren Ausführlichkeit und detaillirteren Beweisführung aufzuschreiben, und wählte zur Veröffentlichung ein besonders in den gebildeten Kreisen Norddeutschlands vielgelesenes Blatt, Westermanns Illustrirte Deutsche Monatshefte, wo denn auch bereits im Laufe dieses Sommers der Vortrag über Beethoven erschienen ist. Der über die Romantiker befindet sich ebenfalls im Besitz dieser Blätter; den dritten über Richard Wagner jedoch mußte ich aus persönlichen Beweggründen mich leider veranlaßt sehen, von dort vor der Drucklegung wieder zurückzuziehen.

Indem ich nun den Lesern jener Blätter gegenüber mich für gebunden erachten muß, denselben und zwar abgesehen von ganz wenigen und nicht eben wesentlichen Zusätzen in völlig unveränderter Gestalt zum separaten Abdruck zu bringen, und ihn damit zugleich der weiteren Oeffentlichkeit übergebe, habe ich nur noch zu bemerken, daß die blos leicht hingeworfene Art dieser Mittheilungen zum Theil schon durch den Vortrag vor einem gemischten Kreise bedingt war, zum Theil aber auch durch die Tendenz solcher literarischen Blätter geboten erschien, die eben

in allgemein anregender und gemeinverständlicher Weise die Resultate des Wissens und der Kunst auch den weiteren Kreisen der Nation vermitteln wollen. So wurden hier stets nur die entscheidenden Höhepunkte der Sache berührt und überall ein möglichst freier und leichter Wandel der Darstellung erstrebt, damit stets ein ungehemmter Ueberblick über die entscheidenden Thatsachen und Gesichtspunkte möglich sei, der auch dem mit der Sache selbst weniger Vertrauten ein bequemes Verständniß und die Möglichkeit eines eigenen Urtheils bietet. Denn dieses vor allem erscheint mir als der Zweck und die Aufgabe derartiger öffentlichen Vorträge und literarischen Excurse über Wissenschaft und Kunst, zumal wenn die verständnißvolle Aufnahme eines Gegenstandes gerade in den gebildeten Kreisen durch allerhand Mißdeutung und Vorurtheil so erschwert worden ist, wie es seit langem bei dieser Wagnerfrage durch journalistische Leidenschaftlichkeit, einseitig literarische oder musikalische Bildung und anschauungsloses Scheinwissen geschehen ist.

Daß jedoch das nach bestem Wissen und Willen stets objektiv Vorgetragene und positiv Gebotene zugleich mit derjenigen Wärme und Lebhaftigkeit der persönlichen Empfindung ausgesprochen ist, wie sie eben aus eigener Anschauung der Sache und darauf fußender persönlichen Ueberzeugung fließt, ist nur um so natürlicher bei einem mündlichen Vortrage, wo eben von Auge zu Auge und Mund zu Munde gesprochen wird und gerade dadurch, daß das eigene Innere von einem Gegenstande sich wärmer erregt und lebhafter schlagend zeigt, auch andere Herzen wieder lebhaft und mit persönlicher Theilnahme für eine Sache erregt werden. Doch gedenke ich das hier bloß leicht Umrissene in allernächster Zeit in ausgeführterer Weise und mit zureichender sachlichen Begründung aus der Geschichte und Aesthetik unserer Kunst darzubieten und damit zugleich auch die Gesichtspunkte festzustellen, unter denen diese neueste Phase der Entwicklung der Kunst einzig völlig zu verstehen und nach ihrem Werth zu würdigen ist.

Doch wie sehr auch blos skizzenhaft und nur die Hauptpunkte der Sache heraus greifend das Ganze hier erscheint und wie viel mancher auch gegen die hier aufgestellten Behauptungen aus dem und jenem Grund oder Ungrund auch einwenden möge, jedenfalls wird selbst eine solche blos überschauende Betrachtung des Gegenstandes die Ueberzeugung bereiten, daß es sich hier um eines der edelsten Güter und höchsten Ziele der Nation und der Kunst handelt und daß es daher auch den weitern Kreisen wohl lohnen wird, sich mit näherem persönlichen Anschauen um die Sache zu bemühen und dadurch das einzig zuverlässige Material zum eigenen Urtheil zu gewinnen. Geht hin und sehet! ist hier einzig sowohl den Andersmeinenden wie den Uebelwollenden und der starren Menge zuzurufen; aber sehet und fühlt mit offenem und warmem Herzen für die großen Ziele der deutschen Nation und der allmenschlichen Kunst! Einen solchen Zweck verfolgten auch einzig diese Vorträge sowie deren Veröffentlichung, mit der ich meinen verehrten Zuhörern und den übrigen Freunden der Sache im lieben deutschen Vaterlande einen freudig hoffnungsvollen Gruß zurufe.

München, 7. September 1869.

Ludwig Nohl.

Richard Wagner.

Wenn wir den Satz aufstellten, daß all unsre Schaffenskraft nur aus dem individuellsten Fühlen und Fassen der Welt hervorgeht, weil nur im Individuum das Wesen der Gattung zu Können und Geltung gelangt, so kann auch die Kunst, die eigenartigste Blüthe menschlichen Bestrebens, nur dann Wahres und Dauerndes leisten, wenn sie Ausdruck des besondersten Lebens einer Zeit und einer Nation ist. Mit dem Gedeihen einer Nation zu ihrem eigensten Wesen wird auch ihr Kunstschaffen erst sein Ganzes und Bestes zu bieten vermögen, und zwar desto mehr, je mehr sich dasselbe mit voller Absicht und klarem Bewußtsein an dem hält, was der individuelle Antrieb und der Gehalt dieses nationalen Lebens ist.

Wie nun die neuere Zeit bei uns diesen Kern des angestammten Wesens immer tiefer hervorarbeitet und immer reiner herausschält, so mußte auch von selbst das Augenmerk derer, die ein helles Auge für die treibenden Mächte unserer inneren Entwicklung haben, — und dazu gehören vor allen anderen die Künstler und Dichter einer Nation, — sich darauf richten, wie in den ahnenden Träumen der Kindheit der dichtende Geist des Volkes selbst diese Wirkenskräfte unsers Lebens in ihrem Kern erschaut und versinnlichend dargestellt hatte. Wer also hier, in den Sagen der Vorzeit und den Mythen der Urzeit, das deckende Dunkel hob und ungeblendet von dem schimmernden Glanz einer vielgestaltigen Gegenwart in diesem Dämmer unserer Vergangenheit gewissermaßen nachtsichtig ward, dem mußte sich von selbst nicht blos der Schlüssel zur Lösung der Räthsel und Gegensätze, in denen sich das Tagestreiben der Zeit bewegt, in die Hand geben, sondern er mußte mit dieser Erkenntniß von

dem Inhalt und den entscheidenden Mächten unseres modernen Lebens zugleich auch den entsprechenden künstlerischen Ausdruck für dasselbe finden und das wahrhaft nationale und Gesammt-Kunstwerk schaffen helfen.

Wie manche Symptome dieses Strebens unserer und früherer Zeit haben wir nicht bereits aufgedeckt, wie viel mehr nicht verschweigen müssen! Ueberall regt sich die sehnende Ahnung der großen Dinge, welche kommen werden, wenn die Nation selbst die Glanzspur ihrer naturgemäßen Entwicklung erst völlig beschritten haben wird, — Dinge, die im Leben wie in der Kunst alles bisherige Wirken und Schaffen weit überstrahlen sollen. Vom innig fühlenden Dichter bis zum besonnen betrachtenden Historiker bekundet sich innerhalb der Kunst bei allen edler Denkenden und weiter Schauenden diese Hoffnung einer größeren Zukunft. Seltsam genug, daß bis heute immer noch nur vereinzelte Betrachter unserer Entwicklung erkannten, wie wir bereits mitten in diesem Schaffen der Zukunft stehen und daß diese Zukunft schon eine schöne lebendige Gegenwart zu werden begonnen hat, die auch von der Nation im Großen und Ganzen freudig begrüßt wird. Seltsamer noch, daß nur so selten bestimmt festgestellt oder auch nur zugegeben wird, daß das Kunstwerk, welches unterscheidend vom bisherigen Schaffen das gesammte Wesen und Leben unserer heutigen Zeit umfassen soll, nothwendigerweise alle Potenzen des menschlichen Geistes in Anspruch zu nehmen hat und vor allem der Musik nicht entrathen darf.

Der unterscheidende Gehalt der modernen Welt erscheint vor allem als ein erneutes und vertieftes Empfindungsleben, das durch innigere Einkehr des Menschen bei sich selbst und unmittelbarere Hinwendung seines Herzens zu den Quellen alles Daseins erzeugt ward. Dieses innigere Empfindungsleben ergriff sich als ebenso unterscheidendes Ausdrucksmittel im Gegensatz und in Ergänzung der alten Welt den Ton. Die gesammte Grundstimmung unsers modernen Wesens ist also in letzter Instanz ohne dieses Hülfsmittel der Musik unmöglich zur vollen Anschauung und Gegenwärtigkeit zu bringen. Vor allem auch wird der spezifische Grundgehalt jener alten Sagenwelt, in der sich jenes reinere und tiefere Empfinden vom Wesen und

Werden der Welt dichterisch vorgestaltet hat, zur sicheren Greifbarkeit für unsere Sinne ohne die Hülfe der Musik nicht gebracht werden können: sie muß gewissermaßen das Fluidum und der Aether sein, in welchem diese Gestalten athmen und welcher sie fließend umgibt und ihnen jenen Wiederschein des Höheren und den Wiederhall des Ewigen wahrt, aus dem die dichtende Phantasie sie selbst hervorgeboren hat.

So ist die Frage von selbst gelöst, warum nicht blos das letzte, vollumfassende und allvergegenwärtigende Produkt künstlerischen Schaffens niemals der Musik wird entbehren können, sondern vor allem, warum unser wahres Nationaldrama einzig Musikdrama sein kann! Zugleich aber erkennen wir hier, daß sich aus der wachsenden Läuterung und Feststellung unserer individuellen Art allmälig auch das volle und wahre menschliche Gesammtkunstwerk wie von selbst gebären mußte und daß sogar speziell unsere deutsche Art vor andern in der Lage war, sowohl zur reineren innern Anschauung desselben wie zu den ersten praktischen Versuchen seiner Realisirung zu gelangen.

Die Geschichte sagt uns, daß alles in allem genommen doch schließlich das Germanische es gewesen, was dem ganzen Dasein des Menschen neuen Haft und Halt gab, weil es einen reineren und tieferen Begriff vom Menschenwesen aus seiner Urheimat mitbrachte und vor allem eine schöne Menschenliebe in einer Welt einbürgern half, die dem Zersetzungsprozeß des Egoismus bereits gänzlich verfallen schien. Jene weltüberwindende Lehre von der Erlösung des Menschen durch sittliche Selbstüberwindung und opferbereite Hingabe an das Ewige, welche aus dem großen Herzen eines in heißester Sehnsucht nach Befreiung dieser öden Welt von der zerstörenden Lieblosigkeit sich opfernden Mannes geboren war, hatten sie, die Germanen, nach deren innerer Kraft und Wahrheit aufzunehmen gewußt, weil sie nach ihrer ungelösteren Verbindung mit dem Ewigen auch der Erkenntniß und praktischen Ausführung dieses erlösenden Menschheitsgesetzes näher standen, als all die verrotteten, von Natur und Geist gleich verlassenen Kulturvölker der alten Welt. So gewannen sie Macht über die Welt und drückten den Stempel ihres

Wesens der gesammten folgenden Entwicklung auf. Es waren zum ersten Male seit der Griechenzeit wieder freie und würdige Menschen, die in der Geschichte auftraten. Ihre urentstammte Mythen- und Sagenwelt aber diente nicht nur dazu, ihnen dieses Gefühl für die Würde und innere Gesundheit des Menschenthums stets wach zu erhalten, sondern gab ihnen sogar Macht, diese ihre urüberkommenen Ideale in mannigfach neuer Modelung als Vorbilder des Strebens der Zeit dichtend darzubieten und aus ihrer ursprünglichen Gottes- und Weltanschauung eine der neuen Entwicklung des Menschengeschlechtes entsprechende neue Gestaltenwelt aufzustellen. Wir werden später auf diesen Punkt zurückzukommen haben und müssen hier nur bestimmt feststellen, daß das Germanische es gewesen, welches unserer gesammten modernen Entwicklung den besonderen Innengehalt wie die unterscheidende Form der Gestaltung gegeben hat.

Ungemischter nun als die deutsche hat keine der modernen Nationen diese germanische Art bewahrt, keine auch war in der Bewährung und Durchführung dieser ganzen Weltanschauung in Kunst und Leben getreuer und energischer als die deutsche. Später als alle übrigen Völker unserer Zeit sind ebendarum aber auch wir zur vollen Geltung und Ausbildung unsers Wesens gelangt. Es galt ja eine ganze Welt zu überwinden, wenn man dieser Eigenart treu bleiben wollte: es galt eine geistesgewaltige orientalisch-christliche Anschauung, es galt eine kaum minder mächtige griechisch-römische Bildung aufzuheben, das heißt beide in ihrem eigentlichen Keim zu erfassen, der der rein menschlichen Art unserer Natur so wenig widerstrebt, daß er ihr vielmehr erst zu ihrem vollen und wahren Wesen und Gedeihen zu verhelfen geeignet war.

Die übrigen Nationen fügten sich der Gewalt des Herrschenden mehr oder weniger rasch und nahmen die fremden Bildungselemente wie die neue Anschauungsweise gar bereitwillig an. Ihre Mischbildung erzeugte dann freilich früher als bei uns auch neue Lebensformen und mancherlei Früchte der Kultur und der Kunst, aber nicht entfernt von so echter und vollendeter Art, wie die Welt sie von den Griechen bereits erhalten hatte. Einzig in dem Maße als sie die Eigenart treu bewahrten und in die Anschauungs-

welt derselben einkehrten, war ihr Leben und ihr Kunstschaffen von Bedeutung und von Dauer. *

Die Deutschen nun machten im ruhigen Bewußtsein eines unentreißbaren Eigenbesitzes die Schule des Fremden am umfangreichsten und consequentesten durch und trugen getreu durch Jahrhunderte die Last der unentstammten Ideale und Bildungsformen. Sie boten, innen ihrer selbst gewiß, dem Fremden nicht lange Feindschaft, sie boten ihm bald sogar freudigste Hingabe und treueste Freundschaft, und sicher hat man in der Weltgeschichte es selten gesehen, daß eine Nation in solcher Weise, wie die Deutschen es gethan, fremde Lebensformen und fremde Vorstellungen durchdrang und sogar in denselben gewissermaßen neuschaffend ward und das Alte mannigfach überholte. Das orientalische wie das romanische und schließlich gar das antike Ideal, wie finden wir es in Dichtung und im Leben in den verschiedenen Zeitepochen influirend und sogar absolut bestimmend für den deutschen Geist, und dennoch ringt er sich durch und überwindet all diese geschichtlichen Daseinsformen, weil er aus ihnen jenen Kern des Ewigmenschlichen hervorzuschälen weiß, der in seiner eigenen Natur das Bestimmende und unüberwindlich Echte ist.

Dies erwies sich in der Zeit der kirchlichen Reformation, dies in unserer Literaturepoche, dies will sich heute in unserm gesammten Leben und Thun erweisen und uns auch die Kraft zu einem Kunstschaffen geben, welches in dem besonderen Ausdruck unserer reinnationalen Art zugleich den Sinn und den Gehalt des Ewig- und Reinmenschlichen vorführen soll. Man hat den Muth sich endlich selbst voll zu ergreifen, weil man die Ueberzeugung hat, daß dieses Selbst echt ist. Denn es hat sich in den schwersten Kämpfen mit weltbeherrschenden schärfest ausgeprägten fremden Formen bewährt, es

* Man denke nur z. B. an Shakespeare und Rembrandt, deren Schaffen weitaus am wenigsten den Beischmack dogmatischer Willkür und theatralischer Ostentation hat und am meisten an das der Natur und Wahrheit nahe ewige Bilden der Griechen anrührt. Sie spiegeln das Leben einer Volkesart wieder, die ihr Inneres nicht um fremden Scheingewinn preisgegeben, sondern muthig bewahrt und unter dem Strahl der neuen Geistessonne aus sich selbst heraus kräftig hatte gedeihen lassen.

zeigt in sich die Kraft, fortan des Fremden zu entrathen und aus sich selbst die Formen und Gesetze zu schaffen, die unser Dasein darstellen und regeln und auch den Andern wieder Vorbild sein können. Allein schon die Existenz der deutschen Sprache, der einzigen, die ihre Natur- und Stammesart treu erhalten hat und wie die griechische vorwiegend auf den Naturlauten der Empfindung und auf unmittelbarer Anschauung beruht, würde genügen, sowohl die Reinheit und Echtheit unserer Empfindungsweise wie die vollere Durchbildung zum natürlich Menschlichen zu bewähren, die sich unserem Wesen aufgeschlossen. Die Sprache aber ist der Ausdruck des Lebens und der Gradmesser der geistigen Art und Bildung eines Volkes. Jene naturvertraute und gefühlstreue Art unsers Idioms zeigt also, daß wir vor allen die Berechtigung und Befähigung haben, den schönen Traum von Erreichung eines Gesammtkunstwerkes, wie er den Griechen so schöne Menschheitsbilder gab, zu träumen und vielleicht dereinst zur vollen Wirklichkeit zu machen. Denn sie gewährt uns das naturgemäße und entwicklungsbereite Material zu einem Kunstwerke, in welchem alle menschlichen Fähigkeiten zur vollen Wirkung gelangen können, weil sie selbst sich auf das ganz und rein menschliche Wesen stützt, in welchem Sinne und Gefühl, Phantasie und Verstand vollkommen gleichberechtigt sind und ein untrennbares Eins bilden.

Dies sind gewiß stolze Worte und kühne Behauptungen. Allein es gilt auch vom neuen höchste und schwierigste Aufgaben, die in ihrem Ernste und der weitreichenden Art ihrer Einwirkung keinen selbstüberschätzenden Hochmuth aufkommen lassen können. Es gilt in ähnlicher Weise, wie ihrerzeit die kirchliche Reformation, die der deutsche Geist vollzog, dem modernen Wesen neue Schwungkraft verlieh, ja ihm überhaupt erst volle Freiheit und sichere Thatkraft zur würdigeren Gestaltung unseres Lebens gab, so jetzt auch innerhalb der Kunst die schönen Bilder des reineren Menschenthums aufzustellen, die unserer innersten Art entnommen auch dort die treibende Kraft der Action waren, weil sie uns Sinn und Ziel des Christenthums reiner und tiefer erfassen lehrten. Dies mag dann der heutigen Welt vielleicht ebenso Antrieb zu erneutem Streben nach dem Wahren und nach Lösung der großen Frage werden, wie es denn aus-

zuführen sei, daß der Mensch auch äußerlich ein Leben lebe, das dem ihm eingebornen Begriff von Werth und Würde und Schönheit seines Geschlechtes reiner entspreche, als bisher der Fall ist.

Dies erscheint mir als der tiefere Sinn und der schwerwiegende Gehalt der tiefgehenden Umbildung, in welche wir seit mehr als einem Menschenalter im Leben wie in der Kunst eingetreten sind. Er stellt uns eine weite Perspective und die Fülle und Größe dieser Möglichkeiten sind von uns Heutigen allerdings schwer zu übersehen. Er gibt uns aber auch einen Maßstab für die Beurtheilung jenes einzelnen Künstlers in die Hand, mit dem wir es hier speziell deßhalb näher zu thun haben, weil er, sonst eine Erscheinung unter vielen unserer Zeit, welche durch Lehre und Vorbild oder durch praktisches Handeln auf diesen großen Weg der Zukunft gewiesen haben oder ihn selbst wandeln, der Erste gewesen ist, welcher innerhalb der Kunst mit klarbewußter Absicht und unverrückbarer Consequenz die Idee sowohl des Gesammtkunstwerkes wie der lebendig nationalen Kunst ins Auge gefaßt und nach dem Maß seiner Fähigkeiten zu realisiren gesucht hat. Mag man also über sein Schaffen, sei es aus Mangel an näherer Kenntniß desselben oder aus Irrthum und Vorurtheil, wie sie in Zeiten lebhafter geistiger Bewegung stets am lautesten hervorzutreten pflegen, urtheilen wie man will, immer steht das Eine fest: In magnis voluisse sat est, — in überragenden Dingen ist es schon genug, das Rechte wenigstens energisch gewollt zu haben.

* *
*

Bei näherer Betrachtung von Richard Wagners persönlichem Entwicklungsgange erkennen wir, daß er gleich jedem andern strebensvollen Geist das wechsel- und wandelreiche Irren seiner Zeit durchzumachen hatte, ehe er zur sichern Ergreifung des Rechten kam. Er machte es aber durch, weil den sei es durch Glück oder durch eigene Lebensenergie Bevorzugten vor vielen Anderen die Woge der wahren Bestrebungen unserer Zeit rechtzeitig ergriff und sich ihm bald auch deutlicher und umfassender die besonderen Ziele der Nation aufdeckten.

Und zwar ist zweierlei von bemerkenswerther Gunst in seiner

Entwicklung: einmal daß er — und zwar er der erste der bedeutenden Musiker — von Seiten der Poesie her und nicht aus Ursache eines blos einseitig hervorragenden Talents in die Musik kam. In Folge dessen blieb ihm bei seinem Schaffen von selbst auch die „poetische Idee“ die Hauptsache, Impuls wie Kern der Produktion, und damit war ihm zugleich die naturgemäße Grundlage des Gesammtkunstwerkes oder wenigstens des Musikdramas gegeben. Sodann ist als besondere Gunst der Umstände zu preisen, daß sich ihm beizeiten das Stoffgebiet erschloß, aus dem dieses Musikdrama mit einer gewissen innern Nothwendigkeit in seiner Echtheit und Vollständigkeit hervorgehen mußte. Schon seine frühe Jugend führte ihm in C. M. von Webers Werken als erste praktische Versuche jene dem modernen Wesen und zumal der deutschen Stammesart tief entsprechende Kunstweise vor, zu der er selbst später die ersten vollgültigen Belege liefern sollte. Es scheint nach dem bereits oben erwähnten Wunschgelübde, das in seiner jugendlichen Seele damals aufzuckte, dies der erste entscheidende Eindruck gewesen zu sein, der ihm in Kunst und Leben überhaupt zu Sinne gekommen; darum mußte er auch einen nachhaltigen Anstoß für seine eigene Entwicklung geben, die freilich in geistiger Hinsicht noch ganz andere Bahnen zu durchlaufen hatte.*

Richard Wilhelm Wagner ward am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, also in jener Zeit des ersten Aufbrausens der wunderbaren patriotischen Begeisterung, als die Nachrichten von Napoleons Niederlage in Rußland zuerst dem Gedanken an einen Sturz des weltstürmenden Tyrannen realen Halt und Möglichkeit der Ausführung boten. Besonders tief eingreifend war die nationale Bewegung in Norddeutschland, das unter härterem und längerem Druck der

* „Nichts gefiel mir so wie der Freischütz,“ erzählt er selbst von seinen Kinderjahren. „Ich sah Weber oft vor unserm Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explicirte, mußte mir endlich auch Klavierstunden geben. Kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studirte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten (!), die Ouverture zum Freischütz ein.“ Und ein andermal erwähnt er, wie Weber's Weisen ihn damals „mit schwärmerischem Ernst erfüllt und seine Persönlichkeit enthusiastisch fascinirt hätten.“

Fremdherrschaft gelitten hatte. Der Vater, ein niederer Polizei-Beamter, starb bald nach der Geburt des Knaben, der dann einen zweiten Vater in Gestalt eines Schauspielers, Ludwig Geyer, bekam, der zugleich im Portraitmalen dilettirte. Doch auch dieser starb nach der Uebersiedelung der Familie nach Dresden noch ehe Richard acht Jahre alt war.* So blieb in voller Anarchie das Leben, die Kunst und er selbst sein einziger Erzieher und: „seht hierin liegt alles Genie!“ fügt er dieser Aeußerung in der „Mittheilung an seine Freunde“ aus dem Jahre 1851 bei. Doch hatte ihm die jugendliche Norn bei der Geburt jene viel verschmähte Gabe, „den nie zufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt“ in die Wiege gelegt und keine selbstgenügsame wissenseitle „Bildung“ hatte sie von dort zu vertreiben vermocht.

Die Familie war eine Weile auf Provinzbühnen Schlesiens und Polens umhergezogen. Wagner hörte und sah also wie Weber in frühester Jugend wenigstens im Kleinen was an dramatischem Leben unser Volk will und erzeugt. Doch verrieth er selbst keinen Trieb zu irgend einer Kunst in dem Sinne mechanischer Fertigkeiten wie sie an Kindern hundertfach beobachtet und geübt werden. Am wenigsten war er was man ein Wunderkind nennt. Neigung zum Komödiespielen empfand er und befriedigte sie auch bei sich auf der Stube. Allein nun selbst zum Theater zu gehen, dagegen hatte er einen Widerwillen, weil er eine gewisse Verachtung, ja einen Abscheu vor dem geschminkten Komödiantenwesen empfand, und zwar in Folge kindischer Eindrücke, die er vom klassischen Alterthume und

* „Kurz vor seinem Tode hatte ich Ueb' immer Treu und Redlichkeit und den damals ganz neuen Jungfernkranz auf dem Klaviere spielen gelernt. Einen Tag eh' er starb, mußte ich ihm beides im Nebenzimmer vorspielen. Ich hörte ihn da mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben? Am frühen Morgen als er gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder etwas und mir sagte sie: Aus dir hat er etwas machen wollen! — Ich entsinne mich, daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden“. So erzählt Wagner selbst in einer vielfach humoristischen Skizze seines Lebens, die er auf H. Laube's Wunsch im Jahre 1843 in die „Zeitung für die elegante Welt“ schrieb. Der Vater hatte gewollt, er solle Maler werden: „ich war aber sehr ungeschickt im Zeichnen.“

dem Ernst der Antike, soweit sie auf dem Gymnasium ihm bekannt wurden, empfangen hatte.

Er war nämlich mit dem neunten Jahre, weil er studiren wollte, auf die Dresdener Kreuzschule gekommen. Hier war es die Bekanntschaft mit dem antiken Drama, was ihn, abgesehen von kleinen Jugendgedichten zur ersten eigenen Geistesthätigkeit, das heißt zu dramatischen Nachahmungsversuchen brachte. Er schrieb, nachdem er dann auch Shakespeare in die Hände bekommen und dafür eigens die englische Sprache erlernt hatte, ein großes Trauerspiel, von dessen Ungeheuerlichkeit in der Anlage er selbst einen erheiternden Bericht gibt, der jedoch immerhin ein bezeichnendes Heldenmaß der angebornen Kraft erkennen läßt.*

Das Verlangen zu dieser Tragödie Musik zu haben, das zum Theil durch die Begeisterung für Beethovens Egmontmusik erzeugt war, bestimmte ihn nun auch leidenschaftlich zu dieser Kunst, die allerdings „von jeher mächtig auf ihn gewirkt hatte.“ Er lieh sich auf acht Tag Logiers Methode des Generalbasses und studirte mit Eifer darin. Zwar kamen die Früchte nicht so schnell wie er glaubte, allein die Schwierigkeiten dieses Studiums reizten und fesselten ihn: „ich beschloß Musiker zu werden!“ Auch hier freilich waren die ersten praktischen Versuche umsomehr von jener gestaltlosen Ungeheuerlichkeit, als er der in dieser Kunst so besonders nothwendigen Unterweisung zunächst gänzlich entbehren mußte.**

* Beim Tode eines seiner Mitschüler war die Aufgabe gestellt auf denselben ein Gedicht zu machen, das beste sollte gedruckt werden. Das seine ward gedruckt, jedoch erst nachdem er vielen Schwulst daraus entfernt hatte. „Ich war damals elf Jahre alt: nun wollte ich Dichter werden!“ Schon in Stettin hatte er die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt und bald nachher geschah das Gleiche mit Romeo's Monolog sogar metrisch. Jenes Trauerspiel war ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt: „zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes und ich sah mich bei der Ausführung genöthigt die meisten als Geister wieder erscheinen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Acten die Personen ausgegangen wären“. Es beschäftigte ihn übrigens zwei Jahre lang, nachdem er derweilen von Dresden nach Leipzig auf die Nicolaischule gekommen war.

** An Musik als Lebensberuf ward in den Knabenjahren gar nicht gedacht. Zwei seiner Schwestern lernten gut Klavierspielen, er hörte ihnen zu, ohne selbst weiter dafür interessirt zu werden, und hat auch in seinem Leben nicht

Eine Ouverture für großes Orchester (B-dur $^{6}/_{8}$), „der Culminationspunkt meiner Unsinnigkeiten," ward im Leipziger Theater aufgeführt und erregte durch ihre sonderbare Art, besonders durch einen regelmäßig alle drei Tacte wiederkehrenden Paukenschlag im Fortissimo anfänglich den unverholenen Unwillen, dann aber eine den Componisten tief betrübende Heiterkeit des Publikums. Dies in Verbindung mit der Aufregung der bald darauf eintretenden Julirevolution, die ihn auch zum ersten Male in directe Berührung mit dem politischen Leben der Zeit brachte, zerstreute zunächst all sein musikalisches Interesse und obendrein das bald darauf begonnene Studententhum ließ ihn für eine Weile gänzlich in die gewöhnlichen Ausschweifungen dieses phantastischen Jugendtreibens verfallen.

Gerade diese innerlich nichtige und haltlos rauschvolle Existenz aber rief bald die angeborne Kraft und Neigung zu ernster Thätigkeit in ihm wach: „zur Musik war ich nun doch bestimmt, ich fühlte die Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums derselben, und die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte." Dieser Mann war Theodor Weinlig, Cantor an der Thomasschule, also ein Nachfolger des großen Sebastian Bach, dessen allentscheidende contrapunctische Kunst denn auch zur Grundlage von Wagner's Unterricht ward. „Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte," erzählt Wagner, „begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Contrapunkts, welches er die glückliche Eigenschaft besaß dem Schüler spielend erlernen zu lassen." Hier lernte er denn auch erst

recht Klavierspielen gelernt. Gleichwohl spielte er stets für sich, nichts wie Ouverturen von Mozart, besonders die zur Zauberflöte, aber mit dem gräulichsten Fingersatz. Seine philologischen Studien, in denen er übrigens stets excellirt hatte, ließen nach, als man ihn in Leipzig nach Tertia zurückversetzte, wo er in Dresden schon auf Secunda gesessen hatte: „ich ward faul und lüderlich; blos mein Trauerspiel lag mir noch am Herzen." Er lernte in den Gewandhauskonzerten zuerst Beethoven'sche Musik kennen: „ihr Eindruck auf mich war allgewaltig." Die Entdeckung seiner ungehörigen Neigungen von Seiten der Familie ließ ihn anfangs heimlich arbeiten, er schrieb in aller Stille eine Sonate, ein Quartett, eine Arie. Dann bekam er endlich einen Lehrer, aber einen schlechten. Er zog es darum vor Ouverturen zu schreiben.

Mozart, dessen Requiem ihn schon früher mit diesem Meister befreundet hatte, innig erkennen und lieben. Nach weniger als einem halben Jahre entließ ihn Weinlig, der ihn bereits soweit gebracht, daß er die schwierigste Aufgabe des Contrapunkts mit Leichtigkeit zu lösen im Stande war, mit den Worten: „das was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt Selbständigkeit.“

Etwas anderes als die Schule ist nun aber das praktische Verständniß und die Ausübung des Erlernten, und dieses, so antwortete Wagner selbst einmal einem fragenden Famulus, verdanke auch er nicht irgend einem Lehrer, sondern dahinter sei er erst gekommen, als er sich Beethovens Neunte Symphonie eigenhändig in Partitur abgeschrieben habe! — So glaubt man gern was der jetzige Oberhofkapellmeister Heinrich Dorn in Berlin, der damals in Leipzig und später mit Wagner zusammen in Riga war, im Jahre 1837 in einer Musikzeitung berichtet: „Ich zweifle, daß es zu irgend welcher Zeit einen jungen Tonkünstler gegeben, der mit Beethovens Werken vertrauter war, als der damals 18jährige Wagner.“ Des Meisters Ouverturen und größere Instrumentalcompositionen besitze er größtentheils in eigenhändig geschriebenen Partituren, mit den Sonaten gehe er schlafen, mit den Quartetten stehe er auf, die Lieder singe, die Concerte pfeife er, denn mit dem Spielen wolle es nicht recht vorwärts: — „kurz es war ein furor teutonicus, der gepaart mit höherer wissenschaftlichen Bildung und eigenthümlicher geistigen Regsamkeit kraftvolle Schößlinge zu treiben versprach“.

Von Beethovens Existenz hatte Wagner zuerst vernommen, als zugleich die Todeskunde von ihm nach Leipzig drang, also im 15. Lebensjahre, wo er auch mit des Meisters Werken bekannt wurde. Bedenkt man, daß damals Beethoven noch nicht entfernt allgemein anerkannt war und zumal in Leipzig mit gleichen Vorurtheilen und Mißverständnissen zu kämpfen hatte, wie heute Wagner selbst, so muß man über den sichern Instinct seiner Natur erstaunen, die sogleich, wie sie mit der Kunst überhaupt in Berührung kam, auch deren weitestvorgeschrittenes Können und tiefste geistige Enthüllungen ergriff. Immerhin jedoch machte auch ihm wie jedem Künstler erst das Leben selbst, die eigene innere Erfahrung die

schulgerecht erlernte und fleißig geübte neue Sprache zur wirklichen Muttersprache: erst muß der Mensch wahrhaft selbst etwas zu sagen haben, ehe der Künstler etwas ganz auf seine eigene Art natürlich und jeden ergreifend zu sagen versteht.

Eine Jugendsonate in B-dur, die bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, verräth volle Kenntniß und sichere Beherrschung der gegebenen Form, ist jedoch im Grund nichts weiter als Reproduction des bereits Vorhandenen, sowie Andere es durch Spielen oder Singen gewissermaßen neu produciren. Die dann folgenden „Schößlinge" der tüchtigern technischen Durchbildung, eine Ouverture „nach dem jetzt etwas besser verstandenen Vorbilde Beethovens" und eine Symphonie ließen durch alles Fremde schon die eigene Physiognomie hindurchschimmern. Sie gewannen sich den aufmunternden Beifall des Gewandhauspublikums in Leipzig und wurden auch von der Kritik ausführlicher besprochen.*

* Von jener Ouverture in B-dur, bei der sich „schon in der Probe das Leipziger Theaterorchester hatte vor Lachen ausschütten wollen und das Publikum abends ganz trübselig und verblüfft darein schaute", sagt Dorn, es sei doch etwas in dieser Composition gewesen, was ihm Achtung abgenöthigt habe, und er habe den sichtlich betretenen Autor aus Ueberzeugung mit der Zukunft getröstet. Die zweite Ouverture, „Columbus" genannt, bestand aus sehr heterogenen Theilen: „die Conception und Durchführung konnte man nicht anders als Beethovenisch nennen; große schöne Gedanken, kühne rhythmische Abschnitte, die Melodie weniger vorherrschend, die Durchführung breit und in absichtlich schwerfälligen Massen, die Länge fast ermüdend; dagegen war das Außenwerk hochmodern, beinahe Bellinisch, wie ich denn nur die nackte Wahrheit erzähle, daß hier zwei Klapptrompeten in Bewegung sind, deren Stimmen vierzehnthalb eng beschriebene Seiten ausfüllen [ähnlich zählte J. F. Reichardt im Jahre 1809 mit Schrecken die Seitenzahl des Violoncellstimme von Beethovens Adagio der C-moll Symphonie], dazu verhältnißmäßig alle übrigen Spektakel- und Reizmittel. Mag auch eine solche Verbindung von Kern und Schale nicht undenkbar sein, hier wenigstens war sie mißlungen und bot mir den Eindruck eines Hegelianers im Heine'schen Styl." Ueber die im Januar 1833 im Gewandhaus aufgeführte Symphonie berichtet Dorn blos von allgemeiner und verdienter Aufmerksamkeit die sie erregt habe. Es hatte sich bei dieser Arbeit an sein „Hauptvorbild" Beethoven auch Mozart angeschlossen, zumal dessen große C-dur Symphonie: „Klarheit und Kraft, bei manchen sonderbaren Abirrungen war mein Bestreben." Sie war bereits im Jahre 1832 auch in Prag im Conservatorium in Gegenwart des Componisten, der eine Reise nach Wien gemacht hatte, aufgeführt worden.

Allein erst als er auf sein eigentliches Gebiet gelangte und dem musikalischen Bilden bestimmten realen Inhalt zu geben vermochte, drang auch sein eigentliches Können deutlich hervor und gab seinen Produkten ein unterscheidendes Eigengesicht: erst von dem festen Boden der „poetischen Idee“ aus eroberte er sich das weite Wogenmeer der Töne und ward frei schaltender Herr auf demselben. „Nie ließ mich bei meinem Studium der Musik der dichterische Nachahmungstrieb ganz los,“ berichtet er noch von der Knabenzeit, „er ordnete sich jedoch dem musikalischen unter, für dessen Befriedigung ich ihn nur herbeizog.“ So entsinnt er sich, angeregt durch die Pastoral-Symphonie sich an ein Schäferspiel gemacht zu haben, das in seiner dramatischen Beziehung wieder durch Göthe's „Laune der Verliebten“ angeregt war: „hier machte ich gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich und ließ so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen.“ Und so sehr war auch in den nächstfolgenden Jugendjahren noch seine Phantasie von dem arabeskenhaften Zauberspiel der bloßen Musik umfangen, daß selbst ein ihm im Jahre 1833 von Heinrich Laube dargebotener Text „Koszinsko,“ obwohl er selbst „nach großer Begeisterung für das kämpfende schließlich eine sehr lebhafte Trauer um das gefallene Polen empfand“, ihn nicht zur Operncomposition zu reizen vermochte. Selbst noch viel später, als er das Sonaten- und Symphonieschreiben fast ganz aufgegeben hatte und zum Theater gegangen war, ist es zunächst doch immer noch rein das musikalische Ideal, was ihn beherrscht. Und wenn sich sein Schaffenseifer auch stets wieder auf das Drama richtet, so ist es doch eben die Oper in dem uns bekannten Sinne, was ihm Vorbild ist, und zwar vor allem die damals herrschende „romantische“ Oper Weber's und auch des gerade damals in Leipzig neuauftretenden Marschner, „den man sehr mit Unrecht n u r für einen Nachahmer Weber's hält.“

Wir hatten nun freilich nicht Gelegenheit, die gesammten Jugendversuche näher anzuschauen, die Wagner im Gebiete der Oper gemacht; sie scheinen mehr oder weniger das Irren der Zeit, aber die Bahn zur Wahrheit. Nur die äußerlich thatsächlichen Mit-

theilungen also seien hier nach Wagner's eigenen Aufzeichnungen wie nach anderen Forschungen gemacht.

Im Jahre 1833 ging er, der nun für immer in den Stand des Musikers übergetreten war, nach Würzburg, wo sein älterer Bruder Schauspieler und Regisseur war, und that dort beim Theater Chordirigentendienste. Derweilen entstand nach einem Gozzi'schen Märchen „die Feen" ein romantischer Operntext, den er nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marschners in Musik zu setzen begann. „In den Ensembles war vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Actes große Wirkung; in den einzelnen Gesangsstücken fehlte die selbständig freie Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinlich detaillirte Declamation von dem Componisten aller freien Wirksamkeit beraubt wird, — Uebelstand der meisten Deutschen, welche Opern schreiben," sagt er darüber zehn Jahre später, als er allerdings an einem innerlich lebendigen Stoffe, am „fliegenden Holländer" bereits auch den großen und freien Zug lebendig wirklicher menschlicher Rede in Tönen erlernt hatte. Doch gefiel was er in Concerten in Würzburg davon zu hören gab, und er zögerte nicht das Werk dem Leipziger Theaterdirektor anzubieten, der die Aufführung jedoch auf die lange Bank schob; „wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimatlichen Bühne außer Credit gesetzt", klagt er selbst im Jahre 1843.*

Bemerkenswerth für unsere Betrachtung ist an dieser Jugendarbeit Wagners, daß es doch trotz aller Nachbildung des Gewohnten bereits der reale Gehalt der Sache ist, was sich bei Erschaffung des Werkes mit entscheidendem Gewichte geltend macht, und daß sich auch ein tiefes Gefühl für den würdig hohen Zweck aller Kunst kundgibt, Deuterin der seelischen Vorgänge und der ethischen Aufgaben unseres Lebens zu sein. Denn hier wird die Fee, die um den Besitz des geliebten Mannes für sich der Unsterblichkeit entsagt und dennoch die Sterblichkeit nicht gewinnen kann, weil der

* In einem Concert in Magdeburg im Jahre 1834 führte er die Ouverture des Werkes auf, die sehr gefiel. Zur Aufführung ist dasselbe nicht gekommen.

Geliebte den gestellten Prüfungen unterlegen ist, durch den sehnsuchtsvollen Gesang desselben aus ihrer Verwandlung in einen Stein entzaubert und dieser nun nicht mit ihr in sein irdisches Land entlassen, sondern ebenfalls in die Wonnen der Feenwelt mitaufgenommen; während bei Gozzi der reuige Geliebte die in eine Schlange verzauberte Fee küßt und sie so blos zum sterblichen Weibe gewinnt. Die heilige Macht der sehnenden Liebe erlöst von den Banden der Sinnlichkeit und macht uns des Ewigen theilhaftig, — Grundgedanke alles späteren Wagnerschen Schaffens!

Allein nicht sollte er auf dieser Bahn des Reinen und Wahren im Leben und in der Kunst unbeirrt fortwandeln. Auch ihm ward die gewünschte Geliebte verzaubert, weil er den herantretenden Versuchungen nicht widerstand; erst schwerste Entsagung und treueste Selbsthingabe sollte ihm den Besitz der wahren Kunst und den Antheil an den Freuden eines Höheren bringen. Er selbst beschreibt uns diesen seinen innern Lebens- und Entwicklungsgang, und niemand, der für menschliche Dinge ein Herz hat, wird jene „Mittheilung an meine Freunde", die er im Herbste 1851 aus der Verbannung heraus als Vorwort zu seinen „drei Operndichtungen" Holländer, Tannhäuser und Lohengrin erließ, ohne innerste Rührung und ohne besondere Anregung zum Nachdenken über die Irrgänge des menschlichen Lebens und besonders unserer modernen Bildung lesen: es sind dieß Selbstbekenntnisse, wie wir sie von gleicher Bedeutung für die Erkenntniß der allgemeinen Zustände unserer Kunst und unseres Lebens wohl nicht besitzen. Sie vermögen auch uns so recht darüber aufzuklären, wie sehr dieser Pulsschlag einer echten Künstlernatur mit dem Herzschlage seiner Zeit geht und die härtesten Prüfungen wie die höchsten Ziele mit derselben theilt.* Wir aber für unseren Zweck dürfen uns über diese Dinge nur kurz fassen.

* Nicht aus dem bequem behaglichen Zustande der Uebereinstimmung mit der umgebenden Wirklichkeit oder gar der gefeierten Berühmtheit heraus, sondern in voller Empörung gegen die bestehenden Zustände und von denselben mit seinem besten Wollen fortgestoßen und in ödeste Verbannung geschickt, hat hier ein wahrhaft großer Künstler seine eigene innere Bildung und seine Anschauungen von den Verhältnissen der Gegenwart in Kunst und Leben ausge-

Die verhängnißvolle Entfernung des deutschen Geistes von der Bahn der Thaten, nach welcher er seit jener ersten Regung seines Bewußtseins im öffentlichen Leben mit aller Macht hindrängte, hatte auch den zwanzigjährigen Wagner mit der gesammten Masse regsamer Geister der dreißiger Jahre auf die Bahn jener Verirrungen geworfen, die von der unverhaltenen Frivolität der Nachbarn überm Rhein durch H. Heine und das übrige Literatur-Deutschland in Leben und Kunst bei uns eingerissen waren.* In der Oper kam für ihn persönlich dazu der wunderbare Eindruck, den die seltene Erscheinung der Schröder-Devrient auf ihn machte, die im Jahre 1833 in Leipzig gastirte: „die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch; noch lange Zeit bis selbst auf den heutigen Tag (1851) sah, hörte und fühlte ich

sprochen; daher hier nichts von jener spielenden Selbstgefälligkeit zu finden ist, die sich mit ihrer literarischen Virtuosität in der Sonne der allgemeinen Anerkennung behaglich breit und bedeutend macht, sondern überall ein tiefer sittlicher Ernst und oft ein trotzig vernichtender und abweisender Muth herrscht, wie er nur aus der echten Mannesseele stammt und die Seele selbst wieder männlich hebt und stärkt. Man wird dieses Buch in späterer Zeit mit einem Interesse lesen, welches dem Interesse an der Entwicklung unserer poetischen Literatur, allerdings eines der edelsten Güter unserer Nation und ohne welches wir heute schwerlich da ständen, wo wir stehen, gerade so weit überlegen ist, wie die Theilnahme, welche wir der Entwicklung unserer höchsten und heiligsten Interessen schenken, sowie die heutige Zeit dieselben versteht und mit aufopferungsvollem Muthe, klarbewußtem Streben und eiserner Consequenz an ihrer Realisirung arbeitet. Anschließend und ergänzend für diese „Mittheilungen" sind ferner die Schrift „die Kunst und die Revolution", sowie namentlich die 1860 für Paris geschriebene „Zukunftsmusik", deren concise und übersichtliche Darstellungsart vielleicht dem Uneingeweihten das Bild dieser menschlichen und künstlerischen Entwicklung noch verständlicher macht, als jene aus tiefster Noth und mit innerster Erregung des ganzen Menschen geschriebenen Mittheilungen. Eingehenderes und Spezielleres über die öffentlichen Zustände der Kunst und des Lebens, gegen welche sein menschlicher und künstlerischer Sinn sich heute wie damals empört, enthält die 1868 verfaßte Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik."

* „Ardinghello und das junge Europa spukte mir durch alle Glieder, Deutschland schien mir nur ein sehr kleiner Theil der Welt; aus dem abstracten Mysticismus, [in den ihn vor allem Th. A. Hoffmann eine Weile verführt hatte] war ich heraus gekommen und lernte die Materie lieben, Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge", schreibt er schon zehn Jahre später selbst über diesen Zustand.

sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte." Ihr Romeo hatte ihn berauscht, er gerieth in Zweifel über die Wahl der Mittel, die zu großem Erfolg führen können. Weit entfernt Bellini ein großes Verdienst zuzuerkennen, schien ihm nichts destoweniger der Stoff, aus welchem dessen durchaus unbedeutende Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu verbreiten als die ängstlich besorgte Gewissenhaftigkeit, mit der die Deutschen meist nur gequälte Scheinwahrheit zu Stande brächten.

Die Frucht dieser verbotenen Liebe zu der schlaffen Charakterlosigkeit der damaligen Italiener und dem frivolen Leichtsinn der Franzosen war eine Oper nach Shakespeare's Maß für Maß: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo," in welcher jedoch der Knoten nicht nach der ernsten richterlichen Maßhaltung des ersten Dichters, sondern ohne Zurückkunft des Fürsten durch eine Revolution gelöst ward. Ein heißblütiger Palermitaner befreit die schöne Novize von den schnöden Zumuthungen des Statthalters, sie entsagt dem Kloster und reicht dem Befreier die Hand, worauf nun alles in voller Carnevalsfreude dem rückkehrenden Fürsten entgegenzieht.* „Dem heiligen Ernste meines ursprünglichen Empfindungswesens trat hier durch die Lebenseindrücke genährt eine kecke Neigung zu wildem sinnlichen Ungestüm, zu einer trotzigen Freudigkeit entgegen," so schreibt er selbst im Jahre 1851. Dies war die natürliche Folge davon, daß noch nicht das eigene innere Leben, sondern die Kunstthätigkeit, wie sie ihn äußerlich umgab, auf sein Gestaltungsvermögen einwirkte und diese Kunst eben Bellini und Donizetti, Adam und Auber hieß. Ja in der allgemeinen Gährung, in der ihn alles begriffen dünkte, war ihm sogar das hohe Vorbild Beethovens versunken: „seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen

* „Ich benahm dem Stoffe den darin vorherrschenden Ernst und modelte ihn so recht im Sinne des jungen Europa: die freie offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei." Die Oper kam um Ostern 1836 in Magdeburg zu einer hastig vorbereiteten Aufführung, wobei jedoch was nur halbweg gut ging, lebhaft applaudirt ward. Er hatte sich in seiner damaligen Stimmung nicht die geringste Mühe gegeben, italienische und französische Anklänge darin zu vermeiden.

vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbstständigkeit gelangen könne."* Das Leben selbst sollte ihn durch bittere Täuschungen von diesen Irrthümern und Leichtfertigkeiten bald heilen. Die äußeren Verhältnisse hatten ihn zum Ergreifen einer praktischen Thätigkeit genöthigt. Er ward zunächst in Magdeburg Theaterkapellmeister: das tägliche Einstudiren jener Tagesopern, bei denen es anfangs sein Spaß war, wenn er so recht nach allen Seiten hin im Orchester das Zeug los lassen konnte, that zunächst das Seinige, das frivole Gefallen daran ihm gründlich zu verleiden. Der gleiche moderne Leichtsinn, der ihn zum Liebesverbot führte, hatte ihn auch in einem eigensinnig verliebten Zustande unter den mißlichsten äußern Verhältnissen heirathen lassen. Er quälte sich und andere unter dem widerlichen Eindrucke einer besitzlosen Häuslichkeit. Es galt ihm unter allen Umständen aus dem Elende, dessen Natur es ist, Tausende und Tausende zu Grunde zu richten, herauszukommen. Zuerst in Königsberg, dann in Riga Kapellmeister, von wo her eben Dorn über ihn berichtete, wie er, während er mit den Armen in Allerweltspartituren umherfege, mit den Füßen in Beethoven wurzle, sein noch zu jugendliches Herz aber in ungestümer Wallung bald hier- bald dorthin schlage und der Kopf zwischen dem Doppelbeen Bach und Bellini perpendikele, — hatte er fortan nur den einen Gedanken, durch eine hervorragende Künstlerthat die Augen der Welt auf sich zu ziehen und so durch einen bedeutenden Erfolg dem Doppelelend des Lebens wie der Kunst zu entgehen.

Dadurch fand denn auch allgemach sein Inneres den angestammten Ernst wieder und sein bisheriges Kunsttreiben widerte ihn an. Eine verzehrende Sehnsucht ergriff ihn, zunächst wenigstens der

* „Das schien mir auch Mendelssohn gefühlt zu haben, als er mit seinen kleineren Orchestercompositionen hervortrat, die große abgeschlossene Form der Beethoven'schen Symphonie unberührt lassend; es schien mir, er wolle mit einer kleineren, gänzlich freigegebenen Form sich eine größere selbst erschaffen," schreibt er 1843. Freilich nicht Mendelssohn noch überhaupt einer seiner Richtung und Schule, sondern ein ganz Anderer und Neubegründer der instrumentalen Kunst sollte diese neue größere Form der reinen Musik finden, nämlich Franz Liszt. Man vergleiche in dieser Beziehung R. Wagner's „Brief über Fr. Liszt's Symphonische Dichtungen" vom Jahre 1851.

Misere des kleinen deutschen Bühnenwesens zu entgehen. Sein Augenmerk war Paris, damals in der Oper ein Glanzpunkt, wie die Zeit vorher nur je Neapel oder Wien es gewesen waren. Den Entwurf zu einer Oper aus H. König's Roman „die hohe Braut" sandte er an den damals allherrschenden Scribe, den Verfertiger des „Robert," der „Hugenotten" und so manch anderen damals weltgeltenden Theaterstücks. Allein vergeblich.* Dann bot sich Bulwer's vielgelesener Roman „Rienzi, der letzte der Tribunen" seiner Phantasie um so leichter zu einer Umgestaltung in eine Oper dar, als dieser Stoff eine schon längst gehegte Lieblingsidee von ihm war und hier ebenfalls aus dem allgemeinen Jammer heraus ein großes Herz nach Freiheit und erneuter Menschenwürde sich sehnt. Gewiß merkwürdig ist bei aller musikalischen Schablonenhaftigkeit, die das Werk mit der herrschenden Richtung der großen Spieloper theilt, nicht bloß der markirte Freiheitston, der „jugendliche heroisch gestimmte Enthusiasmus" des Ganzen; sondern dem Kenner von Wagner's späterer Entwicklung werden auch schon im Texte die Laute jener großen Empfindung widerhallen, die dieser Künstler für die Erneuerung unserer Existenz aus den Grundlagen unseres Wesens hegt. Worte wie „das Volk, das ich zu diesem Namen erst erhob!" und „Ich liebte glühend meine stolze Braut," Roma, d. h. seine Nation, das Volk, weisen wie prophetisch sowohl auf die große politische Erhebung unserer Nation kaum ein Jahrzehnt später, als auf Wagner's eigenes Schaffen aus diesem neuentdeckten Lebensborn unsers Daseins.**

Rienzi war ausdrücklich für ein großes Theater bestimmt.

* Der Stoff ward im Jahre 1842 von Wagner für den Hofkapellmeister Reißiger in Dresden ausgearbeitet und noch später von Kittl in Prag unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza" componirt.

** „Dieser Rienzi mit seinem großen Gedanken — an die Erhebung des Volkes zu seiner Berechtigung und Würde — im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Rohheit und Gemeinheit, machte mir alle Nerven vor sympathetischer Liebesregung zittern." Daher der mannhaft stolze und edel kühne Ton sogleich im ersten Recitativ des Tribunen, daher die Wirkung des Gesangs der Friedensboten, des kirchlichen Auferstehungsrufes, der Schlachthymnen, die trotz allem Lärm und sonstigem äußerlichen Aufwand das Werk noch immer anhörenswerth genug machen. Von Interesse übrigens ist, daß diese 1843 aufgeführte Oper Meyerbeer zu seinem „Propheten" angeregt hat.

Die ganze Anlage und der Aufwand der Mittel waren absichtlich von der Art, daß nur ein solches die Aufführung überhaupt wagen zu können schien. Nach Beendigung der Composition der ersten zwei Acte also machte er sich, seine trüben Verhältnisse in Riga jählings durchreißend, kühnen Muthes nach Paris auf. Die mehr als dreiwöchentliche Reise ging auf einem Segelschiffe nach London, mehrmals litten sie von heftigen Stürmen und wurden einmal gar an die norwegische Küste verschlagen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Scheeren machte einen wunderbaren Eindruck auf seine Phantasie, die Sage vom fliegenden Holländer, wie er sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann ihm bestimmte eigenthümliche Farbe. In Paris traf er Meyerbeer. Dieser nahm sich des jungen deutschen Musikers gefällig an und empfahl den Theatern seine Werke aufs beste. Doch war er meistens von der Hauptstadt abwesend und so wartete Wagner fast 2 Jahre lang vergebens auf solche Aufführungen und mußte schließlich selbst den Holländertext, der bereits zur Aufführung an der großen Oper angenommen worden, einem dortigen Bühnenfaiseur, Paul Fouché, überlassen.

War das Elend der letzten Jahre groß gewesen, so brachten ihm die jetzigen bittern Erlebnisse erst die volle Erkenntniß seiner Lage und des Kunsttreibens der Gegenwart. Nur um zu subsistiren, schrieb er theils musikalische Lohnarbeit, wie Arrangements beliebter Opern für Cornet à pistons oder was doch ihn selbst noch geistig anregte und ihm zugleich die Sänger der dortigen Salonwelt gewinnen sollte, mancherlei Romanzen und Chansons, die jedoch mit den Romanzen der damals beliebten Demoiselle Puget keineswegs zu concurriren vermochten;* theils verfaßte er Artikel für verschiedene Pariser und deutsche Zeitschriften. In diesen letztern war es nun, wo er sich selbst zunächst nicht bloß innerlich Luft machte, sondern vor allem zu klarem

* Donizetti's „Liebestrank" und Werke von Halevy gehören unter jene arrangirten Opern. Unter den Chansons sind Heine's „Beiden Grenadiere," welche für ihn besonders übersetzt wurden, sodann „Mignonne," ferner ein reizendes Wiegenlied „Dors mon enfant" und „Attente" von V. Hugo. Doch ward in dem gleichen Winterhalbjahre 1839 zu 1840 auch die „Ouverture zu Göthe's Faust" componirt, die der erste Theil eines symphonischen Seelengemäldes sein sollte, welches seinem eigenen damaligen Zustande nur zu sehr entsprach.

Bewußtsein über den Zustand der Dinge um ihn her und dadurch zu innerer Ruhe gelangte.

Der eine dieser Artikel „Pariser Fatalitäten für Deutsche" geißelt die frivole Genußsucht und schnöde Habsucht des damaligen Paris mit wahrhaft grimmem Humor. Das schönste Gefühl für die inneren Tiefen der deutschen Natur aber verrathen der Aufsatz „Ueber deutsche Musik," woraus bereits oben Einzelnes mitgetheilt ward, sowie die Novellen „eine Pilgerfahrt zu Beethoven" und das mit dem Humor der Verzweiflung geschriebene „Ende eines fremden Musikers in Paris," das in erdichteten Zügen seine eigenen Schicksale darstellt. Es griff ihm an die Seele wie vor allem mit dem Heiligthum seiner geliebten Kunst, des Deutschen edelstem und eigenstem Erbgut, blos amüsirendes Spiel getrieben ward, und Ergüsse wie „Pariser Amusements" wird eine spätere Zeit mit größtem Interesse lesen.* Der deutsche Musiker, der nach Paris gekommen war, um von dort aus sein geliebtes Vaterland, das in tausendfacher Zerstückelung und Kleinkrämerei im Leben wie in der Kunst stack, zu erobern und sich selbst zu Erfolg und Ehre zu verhelfen, — dieser Musiker war in der That in ihm gestorben. Und welche schlagende und allen äußerlich prunkenden Glanz der damaligen Pariser Berühmtheiten rückhaltlos aufdeckende Kritik hören wir nun hier, wo allerdings die eigene Enttäuschung den Blick für das wirkliche Wesen dieser Erscheinungen noch schärfer gemacht! Wie bäumt sich das echt deutsche Wahrheitsgefühl und der reinere Kunstsinn gegen die alles tyrannisirenden Gesangsvirtuosen, gegen einen Rubini, Duprez und andere auf, denen die Componisten fast sämmtlich unterthänig waren und die ihre einseitige Fertigkeit in nicht minderem Grade zur Hauptsache machten, als es zur Zeit Glucks geschehen war, der dann zuerst den Kampf mit dieser Kaste aufgenommen hatte. Noch

* Nur die Conservatoriumsconcerte gewährten ihm Nahrung und Befriedigung. Die Ausführungen der deutschen Instrumentalcompositionen dort hätten auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht und ihn vom neuen in die wunderbaren Geheimnisse der ächten Kunst eingeweiht; wer die neunte Symphonie Beethovens vollkommen kennen lernen wolle, der müsse sie von diesem Orchester aufführen hören: „Diese Concerte stehen aber völlig allein da, nichts knüpft sich an sie an."

einschneidender und in seinem Humor höchst ergötzlich aber ist, was über den gewandten Allerwelts-Faiseur und dramatischen Giovanni Fapresto Scribe gesagt wird, dem in noch höherem Maße als den Sängern die Componisten zu frohnden hatten und dessen französisch-theatralischem Geschmack ein Meyerbeer wohl ebensoviel Concessionen seines besseren künstlerischen Gewissens machen mußte, als er seiner geschickten Mache einen großen Theil seiner Erfolge verdankt. Man erkennt in diesen Seelenergüssen, in dem Innern dieses jungen Mannes ist die Brücke, die ihn mit dem Bestehenden in seiner Kunst verbindet, bereits ohne Rückkehr abgebrochen. Nicht lange, so brach er sie auch nach außen hinab. *

Rienzi war beendet. Es war der letzte Tribut, den er mit Bewußtsein und Absicht der herrschenden Richtung gezahlt hatte; und indem er hier der sogenannten „historischen Oper," wie sie

* „Pariser Amusements," wovon ich ein Stück kürzlich in den Grazer Monatsheften für Theater und Musik veröffentlicht habe, wurden nebst seinem Gegenstück die „Fatalitäten" unter dem Pseudonym V. Freudenfeuer in Lewalds Europa geschrieben, die übrigen Artikel in die Revue et Gazette musicale de Paris, die außerdem noch folgendes von Wagner brachte: Stabat mater de Pergolese arrangé par Luoff; Du metier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs; De l'ouverture; Caprices esthétiques; Le Freischutz (!); Une soirée heureuse und Halévy et la reine de Cypre. Auch in der autobiographischen Skizze ruft er von der Opéra comique aus: „Das was jetzt für dieses Theater geschrieben wird, gehört zu dem Schlechtesten, was je in Zeiten der Entartung der Kunst producirt worden ist; wohin ist die Grazie Mehul's, Isouard's, Boieldieu's und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen und Rhythmen entflohen, die heutzutage ausschließlich dies Theater durchrasseln!" Doch weiß er das wirklich Gute gleich lebhaft anzuerkennen und schreibt eben damals: „Der Culminationspunkt von Frankreichs musikalischem Genius ist unbestreitbar Auber's Stumme von Portici, ein Nationalwerk in der ganzen Bedeutung des Wortes, wie es eine Nation kaum ein- oder zweimal aufweisen kann. Man kann nicht läugnen, daß diese herrliche Oper der französischen Musik den vollständigsten Ruhm erworben und sie der ganzen civilisirten Welt als Muster hingestellt hat." Gleich aufrichtige Anerkennung hat er für die „kräftigen Züge der Composition" und den „gehaltvollen Werth der originellen Schöpfung" von Halevy's Jüdin. Doch hofft er, daß es dem deutschen Genius gelingen werde sich auch zum Meister dieses neuen fremden Genres zu machen, um es zu veredeln und zu vervollkommnen: Händel und Gluck hätten dies ihrer Zeit vermocht und in unsern Tagen (1840) liefere ein anderer deutscher Meister, nämlich Meyerbeer, sprechenden Beweis von dieser Fähigkeit.

durch Cherubini und Spontini begründet und durch Meyerbeer und Halevy auf ihre höchste Spitze getrieben worden war, durch Selbstschaffen ihr volles Recht angedeihen ließ, schloß er zugleich innerlich wie äußerlich mit dieser Kunstrichtung für sich ab. An eine Aufführung des Werkes in Paris war nicht zu denken, Meyerbeer's Einfluß war durch fortwährende Abwesenheit gelähmt. So wandte er sich wieder nach Deutschland und zwar zuerst nach Dresden, wo er in der Schröder-Devrient und Tichatschek die besten Mittel zur Darstellung seines Werkes vorhanden wußte. Allein dies brauchte Zeit, und derweilen trat die Tagesnoth mit immer drückenderer Schwere an ihn heran: „den Winter zu 1841 durchbrachte ich auf das Unrühmlichste." Nun aber, da nach außen jede Hoffnung abgeschnitten und Stützung auf das Fremde und Geltende ferner nirgend möglich war, schlug der Drang des Schaffens und die Sehnsucht nach Erlösung aus dieser Noth und Pein in das eigene Innere zurück, und zwar war der „fliegende Holländer" das Gefäß, in welches sich die Seelenempfindungen und Lebenserfahrungen des selbst rastlos Umhergetriebenen ergossen.

Er selbst berichtet uns wie dieses erste Werk seines eigentlichen Schaffens entstand. Der Stoff war ihm schon früh bei H. Heine begegnet und zwar mit der von diesem erfundenen ächt dramatischen und einzig wahren Lösung des Fluches. Die eigene Verzweiflungslage ließ denselben in seinem Innern Seelenkraft und feste Gestalt gewinnen; Physiognomie und Farbe hatten ihm schon die Begegnisse in den norwegischen Scheeren gegeben. Der Aufenthalt in öder und herzloser Fremde, wo er ruhelos von einer Flitterwoge zur andern getrieben ward, hatte ihm die Kraft der Wiedergeburt und Deutung der Sage verliehen; denn in seinem einzigen Herzen lebte mehr und mehr jene Sehnsucht nach dem Eigenen, Wahren und Rechten auf, wie wir es in unserer Heimat zu besitzen glauben: „ein empfindungsvoller sehnsüchtiger Patriotismus stellte sich bei mir ein, von dem ich früher durchaus keine Ahnung gehabt hatte." So gewann der Stoff volle Festung in seiner Seele. Das Textbuch ward im Fluge vollendet und die Composition des ganzen Werkes gar bedurfte nur sieben Wochen.

Nun war wie mit einem Zauberschlage der eigenen Phantasie die neue Lebensspur der Kunst gefunden; aus bitterster Noth des Menschen und innigster Sehnsucht des Künstlers war ihm Freiheit und Schaffen wieder geboren. Das Werk ward zwar von deutschen Theatern zunächst nicht angenommen, München und Leipzig antworteten, es eigne sich nicht für Deutschland. „Ich Thor hatte geglaubt, die Oper eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen im Stande sind," ruft er zum Abschiede von Paris aus, das er nach fast dreijährigem Aufenthalte im Frühling 1842 verließ. Denn Dresden hatte derweilen den Rienzi angenommen, und Berlin gewann durch Meyerbeers Gefälligkeit den Holländer: „Zum ersten Male sah in den Rhein; — mit hellen Thränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue!"

Er sah bei der Fahrt durch das thüringische Thal auf der Höhe die Wartburg liegen. „Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte auf mich der Anblick der mir bereits gefeiten Burg!" schreibt er. Denn er hatte in Paris bereits den Tannhäuser wie den Lohengrin im Volksbuche kennen gelernt. So hatte ihm die Fremde in jeder Beziehung die Heimat, das Gefühl für das traute Eigene geboren, aus dem allein sich das Große und Allgemeinmenschliche rein und kräftig zu erzeugen vermag. Er kehrte in Kunst und Leben wahrhaft neugeboren und als voller Deutscher von Paris zurück. *

* * *

* Die ferneren Schicksale Wagners, soweit sie hier interessiren, sind leicht berichtet. Die glänzende Aufnahme des „Rienzi" in Dresden brachte ihm die Anstellung als königl. sächs. Kapellmeister, also die einst so hochbegehrte Nachfolgerschaft auf dem Dirigentenstuhle C. M. v. Weber's. Die Aufnahme des „Fliegenden Holländers" dort war trotz des höchst ausgezeichneten Spiels der Schröder-Devrient anfangs eine weniger lebhafte. Das Ungewohnte des Werkes und seiner Darstellungsweise mußte erst überwunden werden. Die nächsten Jahre wurden von den theatralischen Amtspflichten völlig in Anspruch genommen. Um so fruchtbarer war der Sommer 1845; in dem gleichen August, wo ihm Algarotti's und Wieland's „Fürst," sein königlicher Mäcen von Bayern geboren ward, wurden der „Tannhäuser" vollendet, die „Meistersinger" concipirt und „Lohengrin"

Gehen wir jetzt zur Betrachtung von Wagners künstlerischem Schaffen über.

Die Musik, sagt er selbst, sei sein guter Engel gewesen, der ihn aus all diesem Wirrsal des Lebens und der Kunst errettet und zum Dichter gemacht habe, wo Andere blos Literaten oder Kritiker geblieben. Er konnte aber ruhig noch weiter gehen und sagen, daß sie es gewesen, die ihn zum Menschen gemacht oder doch in der glänzenden Oede einer falschen theatralischen Scheinwelt als Menschen bewahrt habe. Und bemerkenswerth genug spricht er selbst im Jahre 1851 aus, er könne den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe, — ein ganz absichtslos gegebener Beweis und eine inhaltsvolle Andeutung für die richtige Bahn, die hier wie zum reineren Menschenthum so zur wahren Kunst vom neuen eingeschlagen worden!

Die tieferen Grundlagen unseres Wesens lehrte die Musik, wie sie ihn selbst in seinem Empfindungsleben rein bewahrt hatte,

im Text entworfen! Auch „Tannhäuser" brach sich nur allmälig Bahn in Dresden. Dem „Lohengrin" folgte nach einigen unausgeführt gebliebenen dramatischen Entwürfen die Ausführung von „Siegfrieds Tod," dessen Erweiterung zur Trilogie jedoch viel später fällt. Derweilen brach die Revolution von 1848 aus, und Wagner hoffte aus dieser socialen und politischen Erhebung auch eine Besserung der modernen Bühne hervorgehen zu sehen, weßhalb er sich zunächst mit Ausarbeitung darauf bezüglicher Pläne beschäftigte und einen „Entwurf zu einem deutschen Nationaltheater in Dresden" schrieb. Die Dresdner Mairevolution von 1849 für den Beginn einer allgemeinen Bewegung zum Bessern haltend betheiligte er sich mit aufregenden Reden an derselben und mußte landesflüchtig werden. Bei dem kurzem Aufenthalt in Weimar sah er F. Liszt seinen „Tannhäuser" dirigiren und war erstaunt durch diese Leistung in ihm sein zweites Ich zu erkennen: „was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er als er sie aufführte." Liszt bürgerte dann auch bald den „Lohengrin" auf der deutschen Bühne ein. Wagner versuchte anfangs nochmals in Paris durchzudringen und zwar mit einem „Wiland der Schmied," allein vergeblich. Ein von edeler Freundeshand gebotener Aufenthalt in Zürich gab ihm darauf mehrjährige Muße zur Dichtung vom „Ring des Nibelungen," von „Tristan und Isolde" und den „Meistersingern von Nürnberg," bis ihm 1862 der Aufenthalt in Deutschland wieder gestattet wurde, der zunächst zu Concertaufführungen aus jenen Werken benutzt ward. Im März 1864 berief ihn der König von Bayern nach München, wo seitdem seine sämmtlichen Werke bis auf den „Ring des Nibelungen" in einer bis dahin nicht gesehenen Vortrefflichkeit zur Ausführung gelangt sind.

ihn wieder deutlich fühlen, und so war sie es auch, die ihm den eigentlichen Sinn und Kern jener alten Sagenwelt tiefer erschloß, in welcher der dichtende Volksgeist selbst sein Wesen und Sehnen sinnbildlich dargestellt hat. Denn war es die Musik, welche sich der menschliche Geist als besonderes Ausdrucksmittel erschuf, als endlich wieder in eine Welt des herzlosesten Egoismus und der gränzenlosen Zerfahrenheit der Geist der Liebe zurückkehrte und Versöhnung und froheres, reineres Menschendasein herstellte, so mußte auch diese Kunst, die ihres Lebens Nahrung aus dem Menschlichsten unseres Wesens, aus dem ewig gleichen natürlichen Gefühle nimmt, es vorwiegend sein, die uns über diese Zustände und Bedürfnisse des modernen Wesens aufzuklären vermag. Wie sie sich voraussetzungslos an unser Gefühl wendet, so stimmt sie unser Inneres zu einer freiern und unmittelbaren Empfängniß auch der tiefsten und geheimsten Regungen unserer Zeit und konnte dem sinnenden Verstand den verborgenen Sinn jenes unendlich tiefen Sehnens erfassen lehren, das sich z. B. in Werken wie Beethovens Neunter Symphonie mit solch wahrhaft niederwerfender Gewalt ausspricht.* Nur sie konnte also auch mit voller Sicherheit wieder zu den Quellen führen, aus welchen diese tiefsten Empfindungen unserer Zeit fließen, und jene alte Dichtwelt neu erschließen, wo sich diese unsere innersten Seelenprozesse symbolisch dargestellt finden und wo jenes tiefe Sehnen des Menschengeistes nach Einheit mit sich selbst, das den Grundtrieb der modernen Welt ausmacht, so hoher Gestaltung voll ausgesprochen ist.

Es muß also ein geradezu mit nichts anderem zu vergleichendes Gefühl gewesen sein, was Wagner ergriff, als sich ihm diese alten Sagengebiete und mit ihnen die geheime Geburtsstätte und die treffende Sinndeutung unsers gesammten modernen Menschenwesens aufdeckten.

* Das nächste Jahr, welches die hundertjährige Geburtsfeier Beethovens zu begehen hat, wird auch die Probe dafür bringen, wie weit die Nation sich der Bedeutung bewußt geworden ist, die das Schaffen dieses großen Meisters der Töne für die Entwicklung unsers innern Lebens hat. Denn gewiß verdanken wir ein gutes Theil der Resultate unsers öffentlichen Lebens des letzten Menschenalters jener neuen Kräftigung der Empfindung, die das so ausgeprägt mannhafte Schaffen dieses Meisters dem deutschen Herzen gebracht hat.

Einzig ein so, man möchte sagen durch die Nöthe der Zeit selbst im Innersten vorbereitetes Gemüth konnte aber auch zu dieser Entdeckung gelangen, und er selbst berichtet von der Ueberraschung und geradezu wunderbaren Fesselung seines gesammten Sinnens und Fühlens, als ihm diese alte Sagenwelt zuerst in ihrer Urgestalt entgegentrat. Doch gehörte eine gute Weile dazu, ehe sein Inneres sich zum vollen Erfassen und Verstehen dieser neuen Welt reinigte und den natürlichen Puls dieses uralt ewigen Empfindens mitfühlte. Noch mehr aber gehörte dazu, ehe das, was sein Instinct hier an Vorgängen des tiefsten reinmenschlichen Wesens sicher genug erfaßt hatte und sein künstlerisches Vermögen ebenfalls mit bewundernswerther Klarheit und Sicherheit zu gestalten wußte, nun auch zum vollen Bewußtsein seines denkenden Geistes gelangte und damit in das stetig fortbildende Bereich des festen Willens eintrat. Mannigfach sogar irrte er noch von der bereits energisch eingeschlagenen Bahn des Richtigen zu fremden Gestaltungen und schwankenden Halbversuchen wieder ab, ehe er nun völlig unbeirrt auf derselben wandelte und mit Erfassung des Reinmenschlichen auch jene volle und wahre Kunst wiedergewann, in welcher alles Sonderbestreben sowohl der Künste wie der Nationen sich zu gemeinsamem Sein und Wirken aufhebt. Dann aber als es nun gelungen war, auf dieser von der Natur selbst gegebenen Basis auch die natürliche Einheit und Reinheit der Kunst wiederherzustellen, dann gelang es auch, was seit der herrlichen Griechen Zeit, wo die Kunst zugleich religiöse Feier war, weil sie mit den Grundanschauungen vom Wesen Gottes und des Menschen auf das innerlichste zusammenhing, nur in Ausnahmsfällen gelungen war und selbst den Größten der Großen bisher nur selten glückte, weil sie entweder überhaupt nicht die letzten und höchsten Ideale unsers Geschlechtes wollten oder in der Darstellung unserer natürlichen und ewig gleichen Menschenempfindung fremden Formen oder gar vergänglichen Vorstellungen und subjektiver Willkür Macht über sich ließen, — es gelang wieder, mit diesen tragödischen Darstellungen jene tiefernste Feierlichkeit zu erzeugen, die auch die Massen bindet und erhebt, weil sie fühlen, hier gehen Dinge vor, die uns das Erhabenste der Menschheit und speziell unserer Art darstellen und deuten sollen.

In voller Sinnengegenwart treten uns die ewigen Räthsel und Probleme unseres eigenen Daseins entgegen, wir selbst werden zu Zeugen sowohl ihres Entstehens wie ihrer Lösung gemacht, und im Innersten erschüttert und wie von einer höheren Macht zum Erfassen unseres eigenen besseren Selbst genöthigt, verlassen wir dieses tragisches Schauspiel mit dem Gefühl einer schönen Erneuerung unserer eigenen Existenz und mit neugestärktem Bewußtsein von der Würde des Menschenwesens und von den hohen Aufgaben unsers Geschlechtes.*

Zu diesen hohen Dingen aber hatte ihn, das gesteht Wagner selbst, vor allem die Musik wieder hingeführt, die als Kunst des reinen Gefühles ihm auch jenen Geist der selbstopfernden Liebe leichter erkennbar gemacht hatte, den die moderne Welt als Erlösung ihrer Noth ewig wiedergewann und darum ewig sucht. So ist denn auch dieses reichste und tiefste, dieses menschlichste aller Menschengefühle dasjenige, was in all seinen tausend Abstufungen und Wandlungen von der natürlich sinnlichen Neigung bis zur allumfassenden Menschenliebe wie den Inhalt jener Sagendichtungen so den Inhalt von Wagner's Kunstschöpfungen ausmacht, die freilich das blos Naturschöne jener Volksschöpfungen zum wahren Kunstschönen verklären und ihren blos ahnend ausgesprochenen geistig-seelischen Gehalt zum bewußt erfaßten Sinn machen und zur vollen Anschauung unsers Geistes bringen.

* * *

Auf die einzelnen Dichtungsstoffe selbst nun, welche Wagner zu seinem Schaffen verwendet hat, kann bei einer solchen bloßen Skizzirung der Geschichte des Musikdramas nur sehr andeutungsweise eingegangen werden. Es sind neugestaltete Variationen jenes uralt

* Diese Wirkung der Wagner'schen Werke werden mit mir Viele besonders bei den Aufführungen in München erfahren haben. Zumal die durchweg stylgerechte Darstellung von „Tristan und Isolde" und den „Meistersingern von Nürnberg" war geeignet, in der ungewöhnlich gehobenen Stimmung, die hier in der ganzen Zuhörerschaft erzeugt ward, auf die ernste Bedeutsamkeit aufmerksam zu machen, die ein solches dramatisches Schaffen für unsere Kunst und für unser Leben hat. Doch kann man durchaus die gleiche Wirkung Wagner'scher Werke in Wien, Berlin und vielen anderen Städten unsers Vaterlandes beobachten, und selbst Gegner desselben können nicht anders als darüber berichten, die Theilnahme des Publikums sei schon nicht mehr bloßer Beifall, sie sei Begeisterung. Es wirkt die Empfindung für den nationalen Kern der Sache hier jedenfalls mit.

ewigen Menschheitsliedes von dem zwiegespaltenen Wesen unsers Geschlechtes, von der Menschwerdung, von der Bannung des ewigen Geistes in diese irdische Daseinsform, die zwar in ihrer warmlebendigen wonnig wellenden Umhüllung die Quelle all unserer Freuden ist, aber in solcher Beschränkung des Ewigen und Allumspannenden auf ein Vergängliches und Engeinfassendes zugleich der Born all unserer Leiden wird. Denn in dem gleichen Moment, wo die Creatur in höchster Wonne ihrer eigensten Existenz genießt, bringt das Hochgefühl dieses Antheilbesitzes an dem Urewigen und Göttlichen auch jenes kummervolle Sehnen über sie, das zunächst nur wehmuthreiches Gefühl der Vergänglichkeit, in seiner höchsten Steigerung des Schmerzes aber jene wahre Todeslust erzeugt, die das echte Kennzeichen vollster Lebenskraft und reinster wahrster Menschlichkeit ist. Jede tiefere Natur hat diesen wehmuthvollen Hintergrund seiner thatenfreudigsten Lebenslust; und je höher ein Volk geartet war und in seiner allgemeinen Entwicklung stieg, je schärfer und tiefer prägen seine Sagendichtungen dieses in allen Wechslungen und Wandlungen urewig gleiche wehmuthsfreudenvolle Wesen unseres Geschlechtes aus. Die Germanen, die von je aus ihrer fernsten Vergangenheit her dieses alte Lied kennen mochten und es in immer reicherer Aus- und Umbildung zeitlebens sangen, zeigen auch, sobald sie auf dem Plan der Weltgeschichte mithandelnd auftreten und zu dem großen Menschheitsprozesse ihre mitwirkende Hand leihen, für den Kern dieses neuen Werdens der menschlichen Gesellschaft einen tieferfassenden Verstand. Wir sehen sie bald auch hier mancherlei neue Variationen jenes urewigen Liedes schaffen, das ihnen an der Wiege gesungen war und welches sie nun auch öffentlich und auf dem großen Kampfplatz des Lebens singen und aus dem realen Weltenlauf erklingen hörten.

Wir hier freilich, die ja nicht diese allgemeine Entwicklung des germanischen Geistes im Sagenthum zu betrachten haben, sondern vielmehr eine einzelne Künstlererscheinung, die aus diesem ewigen Born des Lebens und der Poesie eine Neubelebung unserer Kunst und Neudichtung unsers Seins und Wollens schöpfte, haben uns an den Gang zu halten, den die Entwicklung dieses einen Kunstschaffens nahm, und das ist der umgekehrte des Werdens unserer Sagenwelt.

Wagner gelangt vom Nächsten und Modernsten in das Fernere und Alte, und man erkennt deutlich, wie durchaus allmälig auch sein Auge „nachtsichtig" ward und in dieses tiefste Dunkel unserer Vergangenheit hellsehend hineindrang und die gewaltigen Gestalten nach dem Sinn und der Kraft erkannte, die sie für unser gesammtes geschichtliches Werden haben.

Eine verhältnißmäßig junge Sage, kaum drei- bis vierhundert Jahre alt, ist jene vom fliegenden Holländer. Gleichwohl prägt sie aufs schärfste den Zug des germanischen oder vielmehr des in der modernen Welt waltenden Geistes aus. Aufgetreten ist der Sinn und Kern dieser Sage schon mehr als ein Mal in der Welt. Denn Odysseus wie der Ewige Jude sind ja ebenfalls nur Deutungen jenes urewig wesenhaft-menschlichen Zuges der Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens und jenes Prozesses, in dem sich der wirkende Geist unsers Geschlechtes bethätigt. Jenes weltgeschichtliche nordische Seefahrervolk, das die Weiten der Erde zuerst unserm Auge zur wirklichen Anschauung erschloß, dichtete sich diesen Mythus zunächst von dem eigenen Drängen nach Erweiterung der irdischen Existenz, von der kühnen Thatenlust des menschlichen Geistes, der keine Mühe noch Schranke scheut, um die ihn umschließende Hülle weiter auszudehnen, und dann von der schrecklichen Strafe, die diesem urberechtigten mächtigen Streben folgt, wenn es diese naturgegebenen Schranken trotzig überklettern oder durchbrechen will. Der Teufel d. i. der böse Geist der Winde und Wasserfluthen verdammt solchen Ueberkühnen zu ewigem Wagen und Leben. Doch gibt der „Engel Gottes" ihm den Trost, erlöst zu werden, wenn ein Weib in Liebe sich für ihn opfert. Der endlos unternehmende und unruhig abenteuernde Geist der germanischen Menschheit, der die so eben glücklich frei erschlossene weite Welt nun ungestüm mit einem kühnen Griffe zu ergreifen suchte, wäre an seiner eigenen Willkür und Schrankenlosigkeit zu Grunde gegangen, wenn er sich nicht rechtzeitig wieder besonnen hätte, daß unser Geschlecht zu seiner Existenz und Fortbildung an ein trautumfassendes engumschließendes Daheim gebunden ist und daß die sich bescheidende Einkehr bei sich selbst ihm eine Welt bietet, die tausendfach weiter und wonnereicher ist, als all die Welt da

draußen. Das fühlte Odysseus, der übermüthig abenteuernde Geist, der über die Griechen kam, als sie ihrer eigenen Kraft zum ersten Male vollbewußt geworden, das fühlte der Ewige Jude, das Sinnbild jener gränzenlosen Eigensucht und trotzigen Verkommenheit des Menschengeschlechtes in rein äußerlichen Dingen in jener großen weltgeschichtlichen Epoche, ehe der Geist der sich selbst überwindenden Bescheidung wieder in die Welt herabstieg. Und tief bezeichnend und ganz dem modernen germanischen Geist angehörig ist es, daß dieser Geist der Liebe es ist, was den unselig meerumgetriebenen Holländer zum Ruhetode erlöst: unendlich reicher und tiefer in Sinn und Gehalt als das eine vergänglich kleine Haus und Weib Penolope, die engbeschränkte Heimat des Odysseus, unendlich erquickender und beglückend wahrer in seiner Auffassung vom Menschenwesen als das Schreckensbild des Juden, dem niemals Erlösung blüht! Es ist eine vom dichtenden Volksgeiste selbst vollzogene tief sinnvolle Vereinigung beider bisherigen Gestalten der Sage, und man sieht, es war schon manches innen wahr und wirklich geworden von dem, was dem Menschengeschlecht als Erlösung seiner Leiden geboten war. Es berührt die geheimsten Saiten unseres Empfindens und zeigt uns in überwältigend ergreifender Weise die Physiognomie, die das urewig gleiche Wesen und Leben des Menschen in unserer modernen Anschauung angenommen hat. Die eigene innere Theilnahme und ahnende Erkenntniß von diesen tiefsten Prozessen und Bedürfnissen unseres Lebens ist es denn auch gewesen, was Wagner den tieferen Sinn dieser Sage erfassen ließ und ihm die voll überzeugenden Worte und Laute gab, um dieses endlos gequälte große Mannesherz, das Bild des sich ewig gleichen Menschenwesens, vor unsere Phantasie zu zaubern und dem Ganzen jene intensive Stimmung und Färbung zu geben, die es als ein wirkliches Stück unseres Lebens und Empfindens erscheinen läßt. Die seelentreue und opferfreudige Liebe Senta's aber ist ein kräftiger Hinweis auf das was uns im Leben noththut, um ihm neuen Halt zu geben. Weiter auf die innere Beziehung dieses Stoffes und dieser Dichtung zu unserem modernen Leben einzugehen, erlaubt uns hier der Raum nicht.

Das mittelalterliche Tannhäuserlied hatte er also eben=

falls bereits in Paris, dem „modernen Babylon," gefunden. Allein er selbst sagt, daß erst die nähere Wiederberührung mit unserm heimatlichen Leben ihn diesen Stoff nach seinem ganzen Sinn und Gehalt habe fassen gelehrt. Diese Sehnsucht nach Wiedervereinigung mit der eigenen Natur, nach Ausgleichung unseres in zu einseitiger Verstandeswillkür und falscher Sinnlichkeit befangenen modernen Wesens durch Rückkehr zum wahren Gefühl, sowie es ewig ungetrübt in dem Herzen des liebenden Weibes, dem treuesten Wiederhall der unwillkürlichen Natur fließt, ist es, was soviele edleren Geister der Nation erfüllend auch in Wagner lebendig auflebte und ihn jene in ihrem tiefsten Kern so echt deutsche Sage verstehen ließ, die den armen Tannhäuser liebend leiden und erst im Tode erlöst werden läßt. „Der ganze Geist der ghibellinischen Jahrhunderte spiegelt sich in dieser einen unendlich ergreifenden und rührenden, so echt menschlichen Gestalt wieder."* Und ist es nicht eben dieser nicht zu vernichtende Sinn für die ewige Wahrheit der Natur gewesen, was in dem gährenden Menschheitsprozesse des letzten Jahrtausends diesen deutschen Geist nicht blos erhalten, sondern zur Rettung seiner und Anderer auf den Plan der Geschichte geführt hat! Wäre nicht vielleicht gerade so wie ein Jahrtausend zuvor die Menschheit in kalter Menschensatzung und wüstem Sinnentaumel zu Grunde gegangen, wenn nicht eben dieser deutsche Geist mit weltbestimmender Energie an die ewige Wahrheit der Natur und an die Nothwendigkeit der Einheit mit ihr wieder erinnert hätte, wenn das Menschenwesen bestehen soll! Die Natur selbst kommt diesem Tannhäuser zu Hülfe gegen das äußerliche Gesetz der Moralität, und eine schöne Besiegelung findet in Wagners Ausdichtung der Sage diese natürliche Lösung für unsere Anschauung in dem Siege, den der vor der Welt Ver-

* Uebrigens liegt auch von dieser Tannhäusersage, eben weil sie ein uralt und echt Menschliches ausspricht, mehr als eine dichterische Vorgestaltung vor. „Derselbe Odysseus, der uns im fliegenden Holländer begegnet, drückt in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimat die dem hellenischen Geiste erkennbaren Grundzüge eines Verlangens aus, das wir im Tannhäuser unendlich gesteigert und nach seinem Inhalt bereichert wiederfinden", schreibt ebenfalls Wagner selbst.

lorne und von der Welt Verstoßene über das Herz der reinsten Jungfrau gewinnt: die Liebe, der lauterste Ausfluß unseres Gefühls, in dem sich einzig die ganze unmittelbare Einheit des Menschenwesens darstellt, erkennt auch mit dem sichern Instincte der ewigen Wahrheit der Natur die gleich ewige Berechtigung des rein Sinnenhaften an unserem Wesen. Es ist eine ernst mahnende Rettung aus dem Abgrund einer sinnverrückten, gleicherweise gott- wie naturverlassenen menschenzerstörenden Sittenlehre und hat in der That für die moderne Anschauung etwas das tiefste Herz Ergreifendes und die Kraft der Seele Stärkendes, dieses Bild des im erhabenen Dienste des ewig Menschlichen leidenden und erst im Tode erlösten Dichtersängers! Die tiefsinnige Sage, selbst ein lautschallender Vorhall des großen Prozesses, mit dem der deutsche Geist bald nachher auf religiösem Gebiete die Schaffung von des Menschen würdigeren Zuständen einleitete, kann nach ihrem tiefern Sinngehalt auch uns Heutigen wie ein helltönender Aufruf zu einer neuzubeginnenden Reformation unseres gesammten sozialen Daseins sein, um dasselbe auf mehr wahrhaft sittliche und wahrhaft menschenwürdige Fundamente zu stellen.*

Nun Lohengrin! Diese Sage geht schon weiter zurück in die Anfänge unserer geschichtlichen Existenz und ist eine der früheſten und tiefsten Aeußerungen von der Weise, wie in seinem unzerstörbaren Gefühl von der wahren Wesenheit des Menschenthums der germanische Geist die umwälzenden Vorgänge auffaßte, die in der Geschichte neu begonnen hatten. Auch hier finden wir ihn auf jenen schönsten Spuren des Wahren, die der Menschengeist überhaupt je ergriffen,

* Wagner selbst erzählt wieder in der „Mittheilung," bei der Tannhäuserarbeit sei er in so verzehrender Weise mit seinem ganzen Wesen mitthätig gewesen, daß jemehr dieselbe sich der Beendigung näherte, er von der wachsenden Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod werde ihn an dieser Beendigung hemmen, so daß er bei der Aufzeichnung der letzten Note sich völlig froh gefühlt habe, wie als ob er einer Lebensgefahr entgangen wäre! Man erkennt, daß auch hier wie beim „Holländer" der innere Mensch, das eigene innere Leben es war, was ihn zum dichterischen Gestalten der Sage trieb, und diesen tiefinneren Lebensernst fühlen wir denn auch überall als den entscheidenden ebenso erschütternden wie hoch erhebenden Hintergrund des herrlichen Werkes.

und eine solche Neuschaffung des urewigen Mythos von Adam und Eva, Simson und Dalila, Zeus und Semele, Amor und Psyche aus eigenstem Wesen und Mittel heraus ist wohl ein hochbedeutsames Zeichen von der naturnahen Eigenkraft dieser Stammesart und von der selbständig sicheren Auffassung, die sie vom wahren Wesen des Menschen hat: man läßt sich nicht beirren und dichtet der die Welt und den Tag beherrschenden Verstandeshimmelslehre zum Trotz seine so wahrhaft menschliche Anschauung vom Wesen unsers Geschlechtes freudig neu in die Welt hinein.

Die Gralssage ist eine jener tiefen Sehnsuchtsäußerungen der menschlichen Natur nach Besitz des Göttlichen und Guten, das seinem bedürftigen Herzen und ahnenden Geiste aufgegangen, auch fürs reale Leben. Denn zu den Sternen oder doch weit in unnahbare Ferne ist jener Glücksbesitz wieder entflohen, der eine Welt voll Haß und Fehde von neuem zu einer Welt voll Liebe und Frieden machen sollte, und nur im besondersten Falle noch naht ein Abgesandter jenes Geistes der Liebe, um der menschlichsten Noth der Irdischen zu wehren. Aber dieses edlere Selbst des Menschen, das sich der Wirklichkeit entrückte, weil sie selbst es nicht zu nützen noch zu würdigen wußte, es sehnt sich ebenfalls aus der höhenkalten Oede seiner bloßen Geistesexistenz nach dem wonnig warmen Werden in lebendig umfassender Leiblichkeit, wie dieses Sinnenleben sich ewig nach dem Geiste sehnt, aus dem es geworden und zu dem es wird. Es ist nur eine schöne Deutung der Sage, die sowohl das menschliche Wesen überhaupt wie namentlich den Sehnensdrang jener ersten mittelalterlichen Zeit, jenen neuen „Geist der Liebe", der als Lehre in die Welt gekommen und nun von der Welt selbst zur Thatsache umgeboren werden sollte, auf das innerlichste versteht, wenn der Held, der zur Errettung dieses leidenden Menschenwesens gesandt wird, zugleich aus eigenem Herzensdrange zur schönen Erde herniedersteigt und den sehnenden Wunsch nach voller Menschwerdung empfindet. Und diesem Sehnen jener unsrer Vorvergangenheit aus einem transscendentalen Spiritualismus herauszukommen, der am Ende der Tod der Menschheit gewesen wäre, entsprach aufs besonderste das tiefempfundene Bedürfniß unserer zu einem so stolzen Geistesbewußt-

sein erwachten Tage nach der Unwillkürlichkeit des unbefangenen Sinnenlebens und nach Wiedervereinigung des auf der kühlen Höhe der „Bildung“ einsam thronenden Verstandes mit dem natürlichen Gefühl und Wesen.

Das tiefinnere Mitleiden dieses Sehnens unserer Zeit aber brachte Wagner sowohl das innere Verständniß auch dieser schönen Sage, wie seiner Ausdichtung derselben ein so besonders prägnantes Leben und individuelles Gesicht. Neu ergriffen fühlen wir uns hier von dem uralten Leid der Menschheit, dessen Lieder man uns schon in Kinderstube und Schule lallte, und wissen, wie sehr sie sich müht, diese Elsa, den geliebten Mann nicht zu fragen, sie muß ihn fragen, weil sie Weib, weil sie Mensch ist und ihrer sonst bloßen Sinnenexistenz den Antheil an dem Ewigen, an Erkenntniß und Bewußtsein des Höheren wahren muß. Und gleich wehe thut uns, ja mit dem tiefsten Gefühl des Mitleidens erfüllt uns das Geschick dieses Lohengrin, der seiner stolzen Geisteshoheit unerlöst in die kühle Oede einer empfindungslosen Unexistenz zurückkehren muß. Wagner selbst erzählt, wie er wirklichen, oft in heißen Thränen entströmenden Jammer mit Elsa gelitten habe, als er bei der Arbeit immer mehr die Nothwendigkeit erkannte, daß sie die Frage thun und ihr eigenes Glück wie das Glück des Geliebten selbst vernichten müsse. Mehr aber noch sei ihm selbst das tragische Geschick Lohengrins ans Herz gegangen, der nicht einmal den erlösenden Tod finde, sondern mit dem Gefühle ewigen Sehnens nach dem Glück des Menschenthums, den Pfeil des Todes und die Todessehnsucht zugleich im Herzen, ohne doch sterben zu können, ewig siech dahinlebe, — ein Sinnbild des Menschenleides überhaupt und ein mahnendes Vorbild für das Leben unserer Tage, ein Bild aber, das unser innerstes Empfinden neu hebt und stärkt, weil es uns die Wunder des menschlichen Gemüthes wieder aufdeckt und an die eigene Herzenskraft neu glauben macht, die aus sich selbst heraus Hülfe jeder peinigenden Noth gewinnt. *

* Ueber die Entstehung des Lohengrin aus Wagners eigenstem innern Empfindungsleben gibt uns ebenfalls die „Mittheilung“ näheren Aufschluß. Er nennt Lohengrin „den Typus des eigentlichen und einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart“ und Elsa

Im historischen Verlauf von Wagner's Schaffen kämen wir jetzt zu der Tragödie vom „Ring des Nibelungen.“ Und natürlich als einmal die Bahn der Erkenntniß eröffnet und der Boden dieser wahrhaft weltbedeutenden Poesiewelt beschritten war, da gab es kein Halten mehr. Mochte immerhin abwechselnd zunächst und zwar noch vor der Tannhäuser-Composition an eine historische Oper „Manfred“, dann unmittelbar nach dem Lohengrin an ein geschichtliches Drama „Friedrich der Rothbart“ und nicht viel später sogar an die Welttragödie vom „Jesus von Nazareth“ gedacht werden, unabwendbar war fortan der Blick auf die dicht- und deutungsreiche altgermanische Sagenwelt gerichtet. Und wie alle Wege nach Rom führen, so mußte schließlich, ob auch noch manch andere sinnvolle Sage begehrungsvoll und verführerisch in den Weg trat und vor allem „Wiland der Schmied,“ den seine kummervolle Knechtesnoth die Flügel zur Entschwingung aus der Schmach erfinden lehrte, stets vom neuen sein für unsere Tage so mahnungsreiches Antlitz zeigte, die einmal glücklich ergriffene Bahn auch zu den letzten Quellen unseres modernen Dichtlebens, zur Siegfriedsage führen.

Nicht gar lange nach Lohengrin war denn auch sogar schon das Drama „Siegfrieds Tod“ vollendet. Allein der stets tiefer sich aufschließende Reichthum dieser mächtigen Urwelt unserer Anschauungen ließ es bald bei dem einzelnen Stücke nicht bleiben: es erfolgte jene Trilogie vom „Ring des Nibelungen,“ die jetzt bereits seit Jahren dem Publikum gedruckt vorliegt und mit der Wagner auch völlig die längst gehegte Idee von einem Gesammtkunstwerk praktisch zu realisiren suchte. Drei Theile davon, das Vorspiel „das Rhein-

„das wahrhaft weibliche Weib“, das freilich in seiner natürlichsten und berechtigsten Lebensäußerung von dem männlichen Egoismus, wie er sogar in der edlen Gestalt des Lohengrin noch waltet, nicht verstanden wird, aber uns und aller Welt die Erlösung bringen wird. Wir müssen hier auf die nähere Ausführung dieser Ideen bei Wagner selbst verweisen; ihre tiefe Bedeutsamkeit für unsere Kunst wie für unser Leben ist jedoch selbst nach diesen Andeutungen schwer zu verkennen. Vor allem sieht man überall, in welchem Grade hier erst das Weib in seine wahren Rechte und seine Würde eingesetzt worden ist, — ein Zug, der sowohl der gesammten modernen sittlichen Anschauung wie besonders dem Germanenthum aufs tiefste entspricht.

gold," sodann „die Walküre" und „Siegfried" sind auch bereits in der musikalischen Composition vollendet und die beiden ersten sogar ebenfalls veröffentlicht, und man hat bereits so eben in München die zunächst stückweise Aufführung davon versucht. Allein ob sie gleich der Culminationspunkt von Wagner's Schaffen sein soll und mit Recht als die erste wahre deutsche Nationaltragödie bezeichnet wird, weil hier die Grundtriebe und Uranschauungen vom Wesen der Welt und des Menschen, so wie sie in unserer Seele sich spiegeln, und die Grundzüge der Weltbewegungen, die daraus geflossen, nach ihrem innern Zusammenhange im künstlerischen Sinnbilde dargestellt werden, — wir hier können auf diesen Gegenstand nicht näher eingehen. Denn der Mythos selbst lebt zu sehr im Sinne aller Gebildeten, als daß es hier besonderer Deutungsproben bedürfte, und Wagner's Neuschöpfung desselben ist noch zu wenig bekannt, als daß ohne sehr große auszügliche Mittheilungen daraus irgend ein richtiger Begriff von seiner Auffassung dieser erhabenen Mythenwelt gegeben werden könnte.*

* Freunden der Sache sei in dieser Beziehung Wagner's kleine Schrift „Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage" (Leipzig 1850) genannt, die die allgemeinen Gesichtspunkte für seine Auffassung und Deutung unserer Urstammessage in genügender Weise gibt. Doch sei wenigstens die Stelle aus der „Mittheilung an meine Freunde" gegeben, die Wagner's Anschauung und Intention bei diesem Werke näher bezeichnet: „Meine Studien trugen mich durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos; ein Gewand nach dem andern, das ihm die spätere Dichtung entstellend umgeworfen hatte, vermochte ich von ihm abzulösen, um ihn so endlich in seiner keuschesten Schönheit zu erblicken. Was ich hier ersah, war nicht mehr die historisch-conventionelle Figur, an der uns das Gewand mehr als die wirkliche Gestalt interessiren muß, sondern der wirkliche nackte Mensch, an dem ich jede Wallung des Blutes, jedes Zucken der kräftigen Muskeln in uneingeengter freiester Bewegung erkennen durfte: der wahre Mensch überhaupt." Und von seinem Siegfried speziell heißt es dort: „— kein außer ihm entstandenes Verhältniß hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrthum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiel der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnte, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den innern Quell in seinem wellenden Ergusse nach außen gehemmt oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegung gehalten hätte, als eben die nothwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens. Mich hatte Elsa diesen Mann finden gelehrt: er war mir der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Thaten,

Zwei Dichtungen Wagner's aber sind auch hier noch näher zu erwähnen, weil sie ebenso wesentlich zum Gegenstande unserer Betrachtung, dem Musikdrama und der nationalen Kunst gehören, wie „der Ring des Nibelungen" und zugleich bereits in weiteren Kreisen bekannt sind, das sind „Tristan und Isolde" und „die Meistersinger von Nürnberg."

Das alte Lied von Tristan und Isolde ist gewiß eines der spezifischesten Menschheitsgedichte, die je geschaffen wurden: ganz und gar das menschliche Gemüth ist es, wo die dichterische Begebenheit vor sich geht, und kaum je sind uns dessen räthselhafte Tiefen mit solch ergreifender Gewalt aufgedeckt worden wie hier. Und doch wie sehr ganz allgemeinmenschlicher Art und keiner Zeit und keinem Volke angehörig es scheint, so spezifisch modern und germanisch ist der entscheidende Gehalt der Sage, sowie sie uns jetzt vorliegt. Nicht nur, daß überhaupt das volle Erwachen der Individualität geschehen sein muß, sowie es den Eintritt der modernen Zeit bezeichnet, es gehörte auch die ganz besondere innere Reinigung und ernstgemeinte Verwirklichung, die dieses neue Weltprinzip durch das germanische Element erfuhr, es gehörte die ganze Verinnerlichung dieses nordischen Wesens dazu, um mit solch rücksichtsloser Energie das Evangelium von der unbedingten Geltung des eigenen Ich zu predigen und mit solch wunderbarem Tiefgreifen in das Wesen der menschlichen Natur jenes schwelgerische Gefühl von dem Recht der individuellen Empfindung

des Menschen in der Fülle höchster unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit." Dieser Held also erweckt sich mit seiner ganz auf sich selbst gestellten sieghaft zwingenden Thatkraft das Weib, das durch ihn wissend wird und dann der Welt, die in Wirrsal und Kampf um Herrschaft und Besitz sich selbst zu zerstören droht, das Evangelium der allumfassenden Liebe predigt, die allein auch uns wissend macht d. h. aus dem Zustande des Unbewußten zum Bewußtsein führt und uns Welt und Tod überwinden und das Leben trotz aller Noth und Vergänglichkeit zu Freude und Ewigkeit verklären lehrt. Dies der Inhalt und Sinn des großen Gedichtes, das uns in erhabenen Gestalten sowohl die gewaltigen Mächte, die die Welt bewegen, indem sie um ihre Herrschaft streiten, als auch jene einzig und ewig herrschende und wirkende Macht, den Pulsschlag des Menschenherzens, dessen Rhythmus allein in Wahrheit die Welt regiert und ihr nicht bloß scheinbar und äußerlich, sondern wirklich und innerlich die Bewegung und Friede und Freude leiht, unmittelbar und faßlich vor die innig antheilnehmende Anschauung und zum inneren Verständniß bringt!

auszusprechen, dessen letzte Consequenz mit höchstem Leben wonnigster Tod ist, Wiederaufgehen in das Allgemeine, sowie die ausgereifte Frucht sterbend ihren Samen zu neuem Leben ergießt.*

Ebenso ist aber der gesammte Untergrund und die besondere Färbung dieses ewig allgemeinen Menschenschauspiels die mittelalterlich germanische Anschauungsweise: die Idee der Treue ist es, an der jenes Eigengelüsten der Individualität zum Scheitern kommt. Einzig daß es ein Marke ist, der geliebteste, verehrteste, wahrhaft väterliche Freund, der hier zu Tode gekränkt wird und zwar von dem „freundlichsten der Freunde," von Preis und Ehre aller Ritterschaft, der durch seine eigenen Thaten die dankbare Liebe seines Oheims sich erworben, — einzig dies gibt der Sache jenen tiefergreifenden Zug und läßt den edlen Tristan vor Leid vergehen und mit wahrer Sehnsucht sterben. Wie tiefgehend und eisern muß die Nothwendigkeit sein, die den Menschen zum rücksichtslosen Genuß seiner selbst, sowie ihn am intensivsten und reinsten die Liebe gewährt, selbst unter der vorausgewußten Gefahr der Zerstörung alles Umgebenden verurtheilt, wenn ein Tristan einen Marke und alle Pflicht, Ehre und Treue

* Bekanntlich ist die Sage eine der verbreitetsten, die es gibt. Fast alle Culturvölker der Erde haben an ihrer Gestaltung mitgearbeitet und die ihr zu Grunde liegenden ursprünglich kosmischen Beziehungen von Tag und Nacht, Sommer und Winter in ihrem ewigen Kampf miteinander zu menschlich-persönlichen Vorstellungen fortgebildet. Im Mythus von Isis und Osiris wie in einzelnen bedeutsamen Stücken der griechischen Sage und im Siegfriedsliede finden wir den gleichen Kern mit der Tristansage. Doch ist das Ganze hier schon rein auf das menschliche Gebiet übergeleitet, und die kosmischen und naturreligiösen Vorstellungen spielen nur unbewußt als beziehungsreicher Hintergrund mit. Die irischen Kelten scheinen es gewesen zu sein, die den seelischen Kern der Sage zuerst tiefer hervorbildeten, der dann Gottfried von Straßburg zu jenem hochpoetischen und durch seine psychologische Meisterschaft bezaubernden Epos begeisterte, das die Sage von Tristan und Isolde zu einem so besondern Gute der Deutschen gemacht. Allein auch hier waltet immer noch mehr bloßer Instinct für den eigentlichen Sinn und Gehalt der Dichtung als klares Bewußtsein von demselben; daher denn auch die tiefere ethische Deutung davon nicht gegeben werden konnte, sondern nur ganz im allgemeinen und ahnungsweise die Stimmung und Meinung wiedergespiegelt ward, welche die Sage im Sinne der modernen Welt erhalten hatte. Ihre seelenergreifende Gewalt bekundete sie aber schon in dieser letzten Ausdichtung, und als Volksbuch ist sie seitdem nicht mehr aus den Händen der europäischen Nationen geschwunden.

der Welt verräth, um der Noth seiner Leidenschaft zu folgen! Gewiß einzig aber ein solch unmittelbar greifbar sinnliches Anschauen der Grundumwälzung, die die entzündete Leidenschaft in unserm Wesen hervorbringt, einzig ein „Liebestrank" vermag unserm Verstande, ja unserm Herzen es überhaupt glaubhaft zu machen, daß die erregten Triebe der Menschennatur so überwältigend stark und gleicherweise lebenzerstörend wie lebengebend sein können. Wie der sonnenhelle Tag keine wirkliche Sinnenempfindung vom Dunkel der Nacht zuläßt, so ist unser Wesen völlig außer Stande, ohne solch entsprechende Nachhülfe für die Anschauung und Phantasie sich in jenen Zustand der vollständigsten Gefühlsherrschaft mitzuversetzen, der hier die höchsten Wonnen des Lebens und die tiefsten Schrecken des Todes verbreitet: nur so lange er uns beherrscht, glauben wir an ihn und wähnen ihn ewig und allmächtig, — vorübergegangen hinterläßt er kaum noch den Schein und Schatten seines Daseins. Es ist dies das Wesen des Gefühles überhaupt, und so kann eben nur ein Zauber, ein Wunder unsern Sinnen faßlich machen, was an sich selbst ja auch der nüchternen Betrachtung ein Wunder, ein Zauber ist, dem wir verfallen, weil wir Menschen sind und trotz all unserm stolzen Antheil an dem Ewigen der Vernunft dennoch gleicherweise einer ehernen Nothwendigkeit unterworfen bleiben, die, mögen wir ihr widerstehen oder ihr folgen, uns sichern Untergang bereitet und uns nur frei läßt, wenn wir sie in unsern Willen aufnehmen.

Kaum einen seiner Dichtungsstoffe hat Wagner in solchem Maße auf seinen eigentlichen Sinn und Kern zurückzuführen gewußt, der in der Volksdichtung selbst noch kaum in dunkler Ahnung dämmert und sich in fast unfaßliche Breite und Aeußerlichkeit verhüllt. Alles ist auf das reine Empfinden der menschlichen Brust gestellt und kein Motiv, obwohl der Sage selbst in keinem Punkte Gewalt angethan ward, anders als in den natürlichen Regungen unsers Innern gesucht. Daher denn auch dieses Gedicht wie in seiner äußern Gestalt zu den einfachsten Gebilden der Kunst so in seinem Gehalt und Leben zu den tiefsinnigsten und ergreifendsten Ergüssen seines Geistes gehört: es ist die wahre Tragödie der Leidenschaft, die uns mit der vollen Macht der natürlichen Sympathie fesselt und zugleich in ein

Meer widerstreitender Empfindungen stürzt und scheinbar endlos zu denken gibt. Die unnennbare Trauer Tristans, des hehren Helden, ist die eigentliche Menschheitsstimmung jener Tage, es ist die neu erwachende Wehmuth des Menschen über seine eigene Existenz, deren Sinn ihm tiefer als bisher aufgegangen, daß er sich vom Leben zum Tode verzehrt, und der aus diesem ahnenden Bewußtsein seiner Endlichkeit den Muth zu kühnsten Thaten wie zum Tode nimmt: es ist zugleich jene tiefere Auffassung des Germanen vom Wesen und Walten des Weltgeistes, die ihn zu der Vorstellung jener „Götterdämmerung“ treibt, welche ihre wehmuthvollen Schatten in alle tieferen Gemüther wirft. So ist die letzte Grundstimmung auch bei dieser Sage vollständig aus der besonderen Anschauung hervorgegangen, die wir Neueren vom Wesen der Menschheit haben, und daher ihre dramatische Ausdeutung für uns ein ebenso reinigendes und erhebendes Schauspiel, wie nur je den Griechen aus ihrer Ideenwelt eines geboten werden konnte. Ja wie bei den tiefsinnigen Gedichten eines Aeschylos und Sophokles, von deren einem, der Antigone, Wagner selbst eine so unsäglich ergreifende und unumstößlich wahre Deutung ihres reinmenschlichen Gehalts, der bedingungslos und vorurtheilslos lauteren Menschenliebe gegeben, erhalten wir auch hier das Gefühl einer erhabenen Feier, die das Menschliche begeht, indem es freien Opfers vor den Augen der Welt seines Irdischen sich entledigt und zum Höheren seiner Natur sich reinigt. Mit deutlichem Finger werden wir, wie die Tragödie es soll, auf die letzten Aufgaben unsers Daseins hingewiesen, dasselbe zu einem dem reinen Wesen des Menschen entsprechenden stets voller zu entwickeln.*

* * *

* Die kosmische und naturreligiöse Grundlage der Sage ist bei Wagner nur als fernster Hintergrund verwendet, der den Gestalten eine höhere Weihe und Bedeutsamkeit, gewissermaßen den wunderbaren Dämmerschein eines aus den Regionen des Ewigen entsprungenen Wesens leiht. So wenn Isolde, ursprünglich Tochter der ewigen Mutter-Erde, eine eigenthümlich leidenschaftliche Wildheit und Naturzaubermacht, überhaupt eine naturgewaltige Herzenskraft verräth und Tristan gleich Siegfried der helle Tag und Sonnengott ist, den der sterbende Tag erzeugte und die sterbende Nacht gebar und der nun mit dem ewig sehnenden Gefühl des Sterbens seine stolze Bahn dahinwandelt und sozusagen im Leben

Die „Meistersinger von Nürnberg" endlich, obwohl bereits vor fünfundzwanzig Jahren im Stoffe concipirt, sind erst vor kurzer Zeit zur Ausführung und Darstellung gelangt. Doch braucht darüber wohl hier nicht viel gesagt zu werden. Denn die von Wagner selbst erfundene einfache Fabel dieses satyrischen Nachspiels zum „Sängerkrieg auf Wartburg," wie ein lebenserfüllter und poesiebegeisteter junger Ritter aus Frankenland durch seinen von der Liebe selbst eingegebenen Naturpoesiegesang bei einem Fest der Meistersinger in Nürnberg vor den gelernten Meistern den Preis der Kunst und des Lebens gewinnt, — diese kleine einfache Geschichte ist seit den zahlreichen Aufführungen des Werkes in ganz Deutschland wohl jedermann bekannt. Auch ist ja nicht sie, die sich leicht selbst deutet, die Hauptsache, sondern wie in der Komödie überhaupt das allgemeine Dasein, in dem sich ein solch einzelnes Begebniß abspielt. Da ist nun für uns hier von besonderer Erheblichkeit die Beobachtung, wie der Dichter auch in diesem Falle einzig zum Wahren und Rechten

selbst den Tod sucht! Uebrigens ist es ja ein jedem Menschen gegenwärtiges Gefühl, daß in seiner Existenz das Walten und Werden der ganzen Welt wiederhallt und daß in seinem Leben Lieben und Leiden das Urbild der ganzen Schöpfung gegeben, daß die Liebe, sein allereigenstes und Leben wie Tod verklärendes Gefühl, in Wahrheit auch „des Weltenwerdens Walterin" ist. So ist ein historisch-philologisches Wissen von der Entstehung dieses Sagenstoffes hier zum Verständniß am allerwenigsten erforderlich; höchstens gibt es der Dichtung ein erhöhtes Gewicht in unserm Bewußtsein, daß daran eben gewissermaßen die ganze Menschheit mitgearbeitet hat. Wagner selbst ward mitten während der Nibelungenarbeit, im Jahre 1856, von diesem Gegenstande zuerst ergriffen und unwiderstehlich festgebannt, bis die Arbeit im Sommer 1859 vollendet war. Das überwältigende Gefühl von der Macht und Tiefe des Seelenlebens, das hier sich enthüllt, ist es denn auch gewesen, was ihm die Fähigkeit gab, es in solcher Weise künstlerisch auszuführen, daß es ohne alle besondern Voraussetzungen rein von unserm natürlichen Gefühle aufgenommen und verstanden werden kann. Vor allem aber wußte er dem Stoffe seinen ganzen heiligen Ernst und seine hohe tragische Würde zu wahren oder vielmehr wiederzugeben, und so gehört allerdings eine gewisse innere Reinigung und Verinnerlichung, gewissermaßen ein neugestärktes Natur- und Menschheitsempfinden dazu, um das Gedicht nach seiner vollen Macht und Wirkung zu erfassen. Dann aber erscheint uns das Ganze als ein tiefes Symbol sowohl des ewigen Weltenlaufes wie besonders unseres eigenen Menschenschicksales. Die wahre Tragödie ist eben Deutung der religiösen und ethischen Aufgaben unsers Geschlechtes und so in ihrer letzten Wirkuug selbst religiöser Natur.

dadurch gelangt, daß er sich einfach voll an das Leben selbst und zwar so wie es sich ihm in seiner ganzen Ursprünglichkeit einzig vollverständlich darbietet, an das eigene deutsche Leben hingibt. Wohl ist es für die Beurtheilung unserer Kunstentwicklung ein bedeutsamer Fingerzeig, daß gerade wir Deutschen allein unter den modernen Nationen jene natürliche Einheit von Poesie und Musik, die sich das Mittelalter im Minnelied schuf, bewahrt und sogar schulmäßig eingerichtet haben: die Meistersinger sind die letzten Ausläufer jener Minnesänger, Troubadours und Minstrels, die seiner Zeit über ganz Europa verbreitet waren, und repräsentiren also den letzten wenn auch noch so verknöcherten, doch echten Rest der Volkspoesie. So war auch an einem solchen Gegenstande mit voller Anschaulichkeit und Natürlichkeit praktisch zu demonstriren, wie einzig die unbefangene Hinwendung zu Natur und Leben auch der Kunst wiederaufhilft und sie volksmäßig macht, und daß andererseits dieses Volk selbst, aus dessen Leben das rechte Schaffen sein Material nimmt, auch der einzige gute und gerechte Richter ist, von dem aus, sowie es namentlich im Theater seinen Wahrspruch thut, es keine weitere Appellation gibt, weil ja im Grunde für niemanden anders als für das Volk gedichtet und gesungen wird. Für uns ist dabei weiter von Interesse, wie sehr auch hier der Künstler es verstanden hat, dieses Leben unseres Volkes und unserer Zeit — denn es ist ja vollste Gegenwart, was hier vor sich geht, und wie stets bei Kunstwerken das Costüm der Vergangenheit nur ein die nackte Blöße des Stoffes zart umhüllendes Gewand, — nach seiner realsten Naturart, nach seinem gewohntesten Wesen und alltäglichstem Dasein wie nach seinen idealsten Bedürfnissen und Zielen gewissermaßen sich selbst darstellen zu lassen. Eben nur ein wirkliches Verstehen unserer nationalen Sagenwelt, in der die ursprünglichen Quellen unserer Anschauung fließen, vermochte auch mit sicherem Erfolg in unser heimisches Tagesleben einzudringen, in welchem sich nun diese unsere besondere Auffassung des gesammten Menschenwesens praktisch zu realisiren sucht. Man muß es einen glücklichen Griff des gesunden Künstlerinstinctes nennen, der hier ebenso wie bei seinen Tragödien auch für ein lustspielendes Abbild unsers bürgerlichen Tagestreiben das völlig angemessene Substrat

seiner dichterischen Intention sich fand. Freilich eine Gestalt wie Hans Sachs bot schon in seinem historischen Bestand einen sichern Anhaltspunkt für die richtige Zeichnung dieses unseres Lebens, dessen Grundkern Volks- und Bürgerleben ist. Sich bescheidend auf die einfachste Lebensthätigkeit, die jedoch im Wechsel und Wandel der Erscheinungen einen unumstößlich festen Grund und Boden des Daseins gewährt, gewinnt eben ein solcher Mann, der ein schönes Gleichgewicht zwischen Begehren und Besitzen, zwischen Wollen und Können herzustellen weiß, nicht blos den freien Ausblick in die höheren Regionen, aus denen das im Leben nie voll befriedigte Menschengemüth stets neue Seelennahrung zieht, sondern er hat vor allem auch den Blick, die Widersprüche dieses Lebens selbst sowohl nach ihrer tragischen wie nach ihrer komischen Seite zu erkennen. Er sieht die unverwüstliche Menschlichkeit dieses Geschlechtes, und mit einer wehmuthvollen Thräne im Auge, daß eben diesem gottähnlichen Menschenbilde so gar viel zu seinem Glück und seiner Tugend fehlt, lächelt er über das wahnvoll trügerische Hasten und Jagen dieser thörichten Menge nach Freuden und Gütern, die dennoch nicht wahrhaft Glück noch Frieden zu gewähren im Stande sind. Es ist ja diese Kraft des Humors ein ganz besonderes Eigengut des deutschen Gemüthes, und sie beruht auf der gesammten Anschauungsweise, die mit dem Germanenthum in der Welt auftauchte und ein innerlichst beruhigendes Tiefererkennen des Wesens unseres Geschlechtes und damit ein mildes Gewährenlassen seines Treibens brachte.

Denn Menschen erkennen heißt auch Menschen lieben, und dieser Grundkern des ganzen modernen sittlichen Bestrebens ist also auch Grundzug von Hans Sachsens Charakter, der sich eben in der Bescheidung seines Wesens auch eines beglückenden Antheiles am Ewigen und Friedvollen gewiß weiß. Mit dieser Grundstimmung seines und des echtdeutschen Wesens, wie es nun Wagners Dichterhand mit sicherer Kraft hervorgebildet hat, in welch köstlicher Ironie geißelt er aber auch, was an diesem unserm Wesen beschränkt und lächerlich ist! Zunächst wird innerhalb der Kunst die einfache Idee, um welche sich auch diese unsere ganze lange Abhandlung dreht, uns hier praktisch ad oculos vordemonstrirt. Der junge Ritter lernt

aus seinem der Natur selbst nahe gebliebenen Empfinden, das sich obendrein an den besten Mustern der Vorzeit, an einem Walther von der Vogelweide gebildet hat, nicht blos, sobald es vom Leben selbst, das heißt vom holdesten und lebensfreudigsten Mädchenwesen in seinen tieferen Tiefen angerührt wird, seine innere Bewegung in Worten treffend und schön aussprechen; sondern sein natürlicher Sinn sagt ihm auch, daß ganz und voll dieses Gefühl nur zum Ausdruck gelangt, ja daß es eindringende Wahrheit und Allverständlichkeit nur erreicht, wenn er die schön gefügten Worte seiner Empfindung nun auch im beseelenden Tone hervorsingt: „nur nicht lesen, immer singen, und ein jedes Wort ist dein!“ — Sodann aber klärt uns mit gleich geziemender Aufrichtigkeit eines sein deutsches Vaterland mit der ganzen Kraft seines Herzens treuliebenden Künstlers diese ganze dichterische Lebensspiegelung auch über die Fülle von Thorheit, Eigennützigkeit und philisterhafter Bornirtheit auf, die unser trautes deutsches Daheim neben der Nährquelle des Edelsten und Besten der Menschheit zur schlimmen Brutstätte von egoistischen Gelüsten, kleinlichem Neid und abweisender Bequemlichkeit jeder Art machen kann, die der Entwicklung unseres Wesens zu jener schöneren Menschlichkeit, wie sie mit sich in solch wundervollen Bildern in unsern Sagen und Mythen darstellt, gar manchen Stein der Hemmniß in den Weg wirft, der schlimmer ist als alles Fremde, dem die angestammte Bescheidenheit andrerseits so willig Herrschaft über sich eingeräumt hat. Es sind scharfe Warnungen vor unsern Unarten, die uns da in diesem „Merker“ und seiner Zunft gegeben werden.

Ebenso bestimmt jedoch spricht sich in diesem so mannigfach wogenden Lebensbilde aus, wie auch die Natur selbst wieder stets die rechte und volle Menschenart sich erzeugt, und neben dem geistesfreudigen edelstrebenden „deutschen Jüngling“ Walther von Stolzing steht das entzückend sinnenfrische und herzenskräftige blonde Natur- und Bürgerskind Evchen Pogner, des „Goldschmieds Töchterlein,“ die wahrhaft wonnig gesund und resolut in ihrer Liebesregung für den Mann ist, den sie „doch gestern zum ersten Mal sah.“ Nach ihrer gefühlssichern Naturart erkennt sie mit einem Blick den Ritter da als den einzig Rechten und Ihrigen und steht auch

im entscheidenden Moment nicht einen Augenblick an, ihm diese ihre wahre Herzensempfindung geradeheraus zu erklären, — ein gleich erfrischend kräftigendes und aufmunternd erhebendes Bild für alles verworren verweichlichte oder krankhaft verkrüppelte Gefühlsleben, wie die tragischen Gestalten einer Senta und Elisabeth, einer Elsa und Isolde mit ihrer todesmuthigen Herzenstreue eine wohlthätige Erschütterung in unserm Innern erzeugen und uns von den Schlacken zaghafter Verkommenheit des Gefühls uns reinigen helfen.

Und doch, das sei nochmals bestimmt festgestellt, am schönsten repräsentirt eine Gestalt wie Hans Sachs das Rechtbewußte und Tüchtige der deutschen Art. Wie laut und energisch er auch seinen Zunft- und Gesinnungsgenossen zuruft, daß sie die nie versagende und stets selbstschöpferische Natur und ihre Bildungen achten und ehren sollen, lauter und eindringlicher und mit dem vollen Ernst der lebensgeprüften und erfahrenen Mannesnatur ermahnt er doch diejenigen, welche nun die gütige Mutter mit ihren Gaben reichlicher und reiner als andere ausgestattet hat, sich nicht hochmüthig abzuwenden von der waltenden Menschenart und gemeinen Bedürftigkeit, sondern stets zu bedenken, daß so sehr auch das Geistesfreie und Besonderssein Gehalt und Ziel alles menschlichen Lebens und Bestrebens ist, es doch einzig in dieser engen Welt der trautbescheidenen Beschränkung und gemeinen Wirklichkeit zur realen Erscheinung gedeiht und daß wir darum alle miteinander in gleicher Treue und Pflichtmäßigkeit an diesem allgemeinsamen Dasein zu bauen haben. Es ist ein schönes und wahrhaft erhebendes Dichterbild von unserm gesammten deutschen Sein und vor allem von dem echten Volks- und Bürgerleben, aus dem sich einzig unsere Zukunft wie im Leben so in der Kunst wahr und würdig hervorbilden wird.*

* * *

* Mit näherem Eingehen auf die Sache habe ich mich bereits bei Gelegenheit der ersten Aufführung des Werkes in München im Jahre 1868 über Entstehung und Art desselben ausgesprochen und zwar in meinem „Neuen Skizzenbuche. Zur Kenntniß der deutschen, namentlich der Münchener Musik- und Opernzustände der Gegenwart", auf welches Buch ich daher hier verweisen darf.

Gilt es nun als Schlußresultat unserer Betrachtungen die künstlerische Weise zu untersuchen, wie Richard Wagner diese in eine nicht gewöhnliche Breite und Tiefe des Menschendaseins gehenden Stoffe behandelt hat, welche ein auf der allgemeinen Zeitströmung beruhender glücklicher Instinct seinem unermüdlichen Schaffensdrange zugeführt hat, so liegt es in der Natur der Sache, daß diese einfachsten und gewissermaßen von der Natur selbst gegebenen und doch wieder höchsten und würdigsten Dinge der Menschheit auch gleichsam von selbst dazu treiben mußten, den Mitteln der Kunst sowohl ihre natürlichste Natur wie die höchste Potenz und Penetranz ihres Ausdruckes gewinnen zu lassen. Doch würde man sehr irren, wenn man glaubte, daß Wagner sogleich von Anfang an mit voller Sicherheit und Vollendung die Sprache spricht, welche hier die einzig angemessene und wirklich deckende ist. Erst ganz allmälig, sowie sich der Gehalt seiner Werke steigert oder vielmehr ihr Inhalt immer sicherer das Gebiet des rein Menschlichen beschreitet, wird auch seine Darstellungsweise mehr und mehr die rein und voll menschliche und bekommt jene Anschaulichkeit und Kraft, die einzig aus der reinen Wiedergabe des Objektes entspringt. Erst muß alles subjective Gelüsten und Belieben in Behandlung des Gegenstandes getilgt und freieste Hingabe an denselben erfolgt sein, ehe nun auch völlig freie Gestaltung und ein sicher ausgeprägter Styl erscheinen.

Zunächst nun ist wohl kein Wort darüber zu verlieren, daß einzig die Form des Dramas es sein kann, die uns solch weltbedeutenden Gehalt zu vollkommener Gegenständlichkeit und Wirkung bringt. Allein auch, daß in diesem Falle nur das Musik-Drama das vollausreichende Mittel ist, denselben nicht blos dem Verstande klar, sondern dem natürlichen Gefühle unmittelbar anschaulich und lebendig überzeugend zu machen, ist ebenfalls nach dem Vorhergehenden nicht noch besonders zu erörtern. Ueber den Werth der dichterischen Form dieser Werke freilich muß ich mich bescheiden, diejenigen das Endurtheil sprechen zu lassen, die mit der „Technik des Dramas" sich näher vertraut wissen als ich, der ich mich leider der modernen Schwäche einer zu besonderen Vorliebe für die Tonkunst zu zeihen habe, als daß ich in jener Hinsicht ein entscheidendes

Wort mitsprechen dürfte. Doch kann ich nicht läugnen, — und es mag manch Anderm ebenso ergehen, — daß mir die von Wagner gewählte dramatische Ausführungsweise für seinen Stoff und Zweck die einzig richtige zu sein scheint. Wenigstens möchte schwer nachzuweisen sein, daß hier irgend etwas von Bedeutung außer Darstellung und Wirkung geblieben ist. Vielmehr sind die entscheidenden Momente der Begebenheit stets auch als die organischen Knotenpunkte der dichterischen Gestaltung verwendet. Man hat eben „die Sage ganz einfach sich selbst erzählen lassen," d. h. der natürliche Logos und Verlauf der Handlung gibt auch den Rhythmus und Gang des Dramas. So kommt nicht bloß jedes ausschlaggebende Moment derselben zur vollen Erscheinung und Geltung, sondern der ganze Vorgang da auf der Bühne gewinnt eine plastische Anschaulichkeit, die uns fast keinen Augenblick aus der Illusion läßt, das Ding da gehe wirklich im Leben so vor sich wie es uns dargestellt wird. Diese eigentliche und letzte Wirkung der dramatischen Kunst aber wird, da sie unsere innere Thätigkeit von jedem Zwang und jeder Befangenheit entfesselt, den Sinn und Gehalt des Ganzen auch demjenigen noch tiefer aufzudecken vermögen, dem die Stoffe der Dichtung selbst bereits völlig geläufig waren. *

* Zu bemerken ist jedoch, daß dieser völlig klare und nicht schwankende Gang der gesammten Handlung erst da rein hervortritt, wo nun eben der Künstler wirklich einzig und allein den Vollgehalt dieser einmal gewählten Handlung wiedergibt und ihn mit keinerlei fremder Zuthat versetzt. Dies ist erst beim „Ring des Nibelungen" wie bei „Tristan und Isolde" und den „Meistersingern" der Fall. Eine gewisse unplastische Verschwommenheit der Gestalten ist beim „Fliegenden Holländer" nicht zu verkennen; es sind eigentlich mehr blos Bilder, als Scenen, Handlungen, was hier vor sich geht. Im „Tannhäuser" ist die Verbindung der beiden Sagen miteinander zwar sehr schön, aber nicht völlig organisch durchgeführt, daher das dramatische Gefüge etwas locker. „Lohengrin" geht schon directer und energischer auf das Ziel los, ist aber ebenfalls noch durch mancherlei Situationen und nur halbdramatische Umstände im natürlichen Fortschritt der Handlung fühlbar gehemmt. Es ist zwar völlig der Dichter und Musiker, der hier schafft, aber noch nicht ganz der Dramatiker, welcher gestaltet. Doch wird man in der dramatischen Literatur immer schwer nach Stücken von solcher Wirkung suchen, wie der erste Act dieses Werkes ist, und gleicherweise hat die Erzählung Tannhäuser's im 3. Act eine wahrhaft überwältigende dramatische Kraft, weil das Ganze in einer bewundernswerthen Weise vorbereitet und unser Gemüth also in höchster Spannung ist.

Daß nun bei der dramatischen Anordnung des Stoffes im Einzelnen mehr auf denjenigen Punkten und Situationen verweilt wird, die vorzugsweise unser Gefühl in Anspruch nehmen, ist nicht etwa rein äußerliche Folge der willkürlich gewählten Form des Musikdramas, sondern liegt in der Natur der Stoffe selbst begründet, die eben vorzugsweise das innere Leben des Menschen abspiegeln und daher in ihrer letzten Aeußerung selbst zur Musik als der Sprache des Gefühls drängen. Es ist dies eben ein Beweis sowohl der innern Nothwendigkeit in der Ausbildung dieser Kunstform überhaupt als auch davon, daß mit dem Aufdecken unserer modernen und nationalen menschlichen Art dieselbe von selbst kommen mußte. Schon das gesammte Medium und Fluidum, in welcher diese tiefinnerlichen Vorgänge zu schwimmen haben, konnte nur Musik sein. Von dem Strahl des Göttlichen und Ewigen erleuchtet hat diese Welt einen überirdischen Schein und Dämmer, der die nüchterne Sprache des bloßen Wortes nicht erträgt, und man gedenkt unwillkürlich des oben citirten fast prophetischen Ausspruches von Wieland, daß wenn man sich eine „Göttersprache“ denken wolle, es nur solche musikalische Recitation sein könne. Daß jedoch im Uebrigen und Ganzen Wagners Werke nicht auf die spielerischen Launen und eitlen Bedürfnisse der holden Muse der Tonkunst eingerichtet sind, versteht sich nach unsern obigen Aussetzungen an der bisher üblichen Opernweise von selbst.

Was freilich die Wortdiction Wagners angeht, so will ich denen nicht widersprechen, die wohl zugebend, daß der geistige Gehalt seines Schaffens die Höhe wahrer Classizität erreicht, seiner Sprache nicht entfernt die mustergültige Schönheit der Alten und noch viel weniger der Epoche von Schiller und Göthe einräumen. Allein abgesehen davon, daß das Ganze dieser Sprache überhaupt in der Vereinigung von Wort und Ton liegt, zielt seine Redeweise ja gar nicht auf jene plastische oder vielmehr blos zeichnende Art der Wortdichter, die neben der klaren Bezeichnung des Gegenstandes für den Verstand vor allem die Anmuth der Linie, den Reiz der Bilder und anderartige Belebung suchen, um sich für den Abgang voller sinnlichen Gegenwärtigkeit und unmittelbarer Gefühlsanregung zu ent-

schädigen. Wagners Sprache ist vorwiegend malerischer Art und auf unmittelbares Gefühlsverständniß berechnet, sowie dasselbe freilich einzig durch die ausführende Beihülfe des Tones ganz erzielt wird. Man thut also seiner künstlerischen Schöpfung sehr Unrecht, wenn man sie endgültig aus der bloßen Wortdichtung beurtheilen will, da der ganze seelische Gehalt derselben doch erst aus der Art zu verstehen ist, wie das nun nachher wirklich ausgeführt d. h. in Tönen dargestellt und gesungen wird. Es ist daran zu erinnern, daß freilich die Italiener, selbst ein Correggio und gar Tizian, immer noch mit dem Griffel allein in ihren Linien wiederzugeben und auch zu genießen sind, daß aber die erst wirklich vollkommen malerische Weise eines Rembrandt nie und nimmer aus bloßer Zeichnung verstanden werden kann und jeder Wiedergabe durch den bloßen Contour spottet. Es dämmert ein Lichtschein zwischen dem Umriß dieses Körpers und dem allgemeinen Raum, dessen Reiz und Leben einzig der Farbenton wiedergibt und der in demselben Moment zerstoben ist, wo die bloße Linie ihn fassen will. Zumal bei „Tristan und Isolde" ist dies zu beachten, dessen rein innerliche und ungemein tiefsinnige Art durch das Lesen des Textes allein kaum völlig zu erfassen ist und daher auch das meiste Mißverstehen erregt hat. Wo sich hier bei wirklicher Aufführung des Werkes dem mit dem Ohre vernehmend Schauenden eine staunenswerthe Fülle von geistigen Anschauungen und innersten Seelenvorgängen aufdeckt, ist dem Blinden und Befangenen nur eitel Thorheit und ungenießbarer Ueberschwang. Allein in der That auch erst die wirkliche Aufführung gibt hier vollen Aufschluß, weil uns die begleitende und ausführende Musik das Verständniß des eigentlichen Sinnes in einer durch nichts anderes zu ersetzenden Weise erleichtert. Sie eben ist es, die uns in unserm natürlichen Gefühle auf eine besondere Art hebt und trägt und so unser Empfängnißvermögen überhaupt steigert; vor allem aber löst sie die zu ganz ungewöhnlicher Intensität des Gehaltes verdichtete d. h. concentrirte Sprache in das Maß der Gemeinverständlichkeit erst wieder auf. Eine spätere Zeit wird gerade hier auch das Mark und die Mannheit der Diction, deren näheren Grund wir weiter unten noch zu hören haben werden, in besonderem Maße bewundern und das Ganze überhaupt

auch nach seiner dichterischen Seite hin als eine der reichsten Emanationen der menschlichen Seele und speziell des deutschen Geistes zu preisen haben.*

Betrachten wir nun aber vor allem noch die Musik Wagners, die gewissermaßen erst die Probe der Echtheit seines ganzen künstlerischen Schaffens bildet. Hier, wo ich mir also wohl ein entscheidenderes Wort mitzusprechen erlauben darf, ist denn zu sagen, daß diese Kunst, deren Gehalt wir bereits durch die Reihe der Genien von Bach bis Beethoven völlig erschöpft wähnten, von neuem einen Aufschwung nimmt, von dem auch die Kühnsten sich kaum etwas träumen ließen. Ja indem dieselbe, die bisher jede Bildung der Natur nachbildend aufs schönste verklärt hatte, hier nun erst völlig freier Mensch d. h. persönliche Rede wird, entfaltet sie auch erst in ihrer vollen Breite ihre himmlischen Schwingen und zeigt die Fülle ihrer Fähigkeiten wie die unerschöpfliche Tiefe ihres Gehaltes erst ganz, — gerade für den tiefern Kenner

* Eine stylistische Eigenthümlichkeit der Dichtung ist die hier zuerst versuchte und eben so glücklich wie consequent durchgeführte freie Vereinigung von Stabreim und Endreim. In einem solchen ganz und gar nur auf das innerste und eigenste Leben des Herzens gestellten Gegenstande kann es eben von vornherein gar nicht genug klingen, und man begreift nun auch leicht, warum hier ein so wahrhaft überquellender Reichthum an Gesang hervortritt: wie die Dichtung den unausgesetzt und überall innen und außen reimenden Vers, so gebar dieser Vers von selbst die Musik, die nun überall persönlich gefühlte Rede ward. Hier ist also für die Ausbildung der poetischen Sprache in unserm Idiom ein ganz unberechenbarer Fortschritt geschehen, an den sich eine ähnlich neue und innerlich umwälzende Entwicklung für die dramatische Kunst anknüpfen wird, wie z. B. die Erfindung des Oelmalens sie für die Malerei brachte; denn erst von da an war es möglich, ganz und gar und wirklich Maler zu sein. Ebenso vermag erst mit diesem neugewonnenen Mittel des Ausdrucks der Dichter ganz und poetisch d. h. Darsteller der menschlichen Gefühle zu sein. Nur das volle und zuversichtliche Sichversenken in diese Tiefen der innern Seelenvorgänge aber konnte auch Wagner diese neue Sprache in die Hand geben. „Zaglos gestaltete ich aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äußere Form," sagt er selbst in der Schrift über „Zukunftsmusik," und mit voller Ruhe darf er also erlauben, an dieses Werk auch die strengsten aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: er hat hier in der That seine Theorie nicht blos praktisch bewährt, sondern sie wirklich „überflügelt" und daher für immer als richtig hingestellt.

dieser Kunst ein erhebender Beweis ihrer Allgewalt und Unsterblichkeit, die sie mit der menschlichen Seele selbst theilt.

Es war nun zunächst nur natürlich, daß wenn die „poetische Idee,“ die dichterische Absicht als das Ausschlaggebende und der Ausgangspunct wie bei aller Kunst so auch bei der Musik betrachtet wurde, dieselbe vor allem nach der Seite ihrer Fähigkeit zum Ausdruck genommen ward. Wenn also auch, abgesehen davon was die Jugendwerke Wagners bis zum Lohengrin hinauf noch mit der bisherigen mehr architektonischen und naturbildlichen als malerischen und persönlichen Art der Formgebung gemein haben, vorerst mit einer gewissen eigensinnigen Einseitigkeit die persönliche Redefähigkeit der Musik ins Auge gefaßt, und ihre übrigen Eigenschaften mehr in den Hintergrund geschoben wurden, so ist doch bei aller äußerlichen Eintönigkeit, die im Vergleich mit dem bisherigen mehr polyphonen Schaffen solches Vorwiegen der Homophonie zu bringen scheint, eben dadurch eine solche Energie und unmittelbar packende Deutlichkeit der Sprache gewonnen, daß wir schon darin einen entschiedenen Fortschritt begrüßen müßten. Denn in solcher Weise ward sie bisher nur selten geübt, und nur etwa in Bachs Passionen und bei Beethoven oder auch hin und wieder bei Gluck und Mozart finden wir dieselbe in gleicher Concentration und Eindringlichkeit.

Bald aber erschlossen sich dem immer weiter dringenden Schaffenstriebe dieses Meisters auch mit freier praktischen Verwendbarkeit jene Gebiete der Musik, welche dieselbe zu einer eigenartig selbständigen Kunst gemacht haben und die, wie wir hörten, theoretisch auch ihm wie nur je einem regelrechten deutschen Musikus bekannt und geläufig waren. Jetzt erkennt man denn auch mehr noch fast als bei der blos homophonen Rede, von welch tief einschneidender Wichtigkeit es wie allüberall so auch in diesem Gebiete ist, wenn der Ausgangspunkt des Bildens vom Gedanken, vom geistigen Leben genommen wird. Denn in solcher Weise, wie es nun in den spätern Werken Wagners geschah, war bisher nur in einzelnen Fällen bei den größten Meistern von all jenen contrapunktischen Mitteln der Musik das Letztentscheidende, das Dynamische d. h. dasjenige verwendet worden, was als Ausdruck geistiger und lebendiger Dinge Sinn und Werth hat. Es konnte

dies ja auch nur demjenigen gelingen und überhaupt nur dem darum zu thun sein, dem nicht das gilt, was diese Sachen an sich sind, sondern wozu sie als Ausdrucksmittel verwendet werden. Und es sei den Zweiflern und Krittlern an diesem Schaffen Wagners, die ihm vorwerfen, er könne keine Symphonie und kein Quartett schreiben, — so wie man Beethoven und Mozart ihrerzeit vorrückte, sie verständen keine Fuge zu setzen! — hier deutlich gesagt, daß es wohl mehr gilt, durch eine Kunst die vollkommen täuschende Darstellung des Lebens zu geben, als irgend eine gegebene Form nachzubilden. Zumal auf der Bühne bei vollkommener Gegenwärtigkeit der handelnden Personen ist eine Vielstimmigkeit und das Gegeneinanderarbeiten der Stimmen nur dann und nur soweit am Platze, als wirklich mehrere verschiedene Personen vorhanden und im Austausch gegen einander sind. Und unbefangen betrachtet, wird wohl Jeder zugeben müssen, daß sowohl die Macht und Fülle der Polyphonie wie die Viellebendigkeit der Contrapunktik selten mit mehr prompter Wirkung und überzeugender Drastik angewendet worden sind.*

* Besonders in den „Meistersingern" ist dies der Fall, wo freilich der Stoff selbst ein fast tendenziöses Beweisen dieses technischen Könnens von selbst mit sich brachte. Doch ist gerade hier im könnensfreudigen Meisterspiel mit dem Technisch-Formellen auch wieder manchmal des Guten etwas zu viel gethan und daher hin und wieder eine etwas stoffartige Wirkung nicht zu verkennen. Und doch mag es Vielen bei diesem Werke so ergehen wie mir, daß sie von hier aus das Schaffen Wagners erst wirklich verstehen und erkennen gelernt, weil er hier in einem technischen Können erscheint, für welches wir einen Anhalt der Beurtheilung bei andern Meistern haben; während die völlig frei poetisch waltende Art der übrigen Werke, namentlich von „Tristan und Isolde," mit diesem Maßstab gar nicht gemessen werden kann und in ihrer totalen Allflüssigkeit und stets freien Bewegung, die sich aufs innigste dem gegebenen Gegenstand d. h. der Empfindung anschmiegt, einer solchen handwerksmäßigen Kategorisirung völlig spottet. Wer sich nicht mit seiner innersten Empfindung diesem Gegenstande und seinem musikalischen Ausdruck hinzugeben vermag, dem wird auch niemals eine verstandesmäßig klare Einsicht über das völlig Organische und künstlerisch Festgestaltete d. h. Stylgemäße dieser Schreibweise kommen; er wird nie begreifen können, wie das Ding da so außerordentlich natürlich und einfach gemacht ist, gleich allem, was aus der Wahrheit des innern Menschen fließt und den Künstler zum Ausdruck bestimmt. Ueber die sonstigen bisher üblichen Opernformen, als da sind Arien, Duetten, Finales u. s. w. in Bezug auf dieses Schaffen ein Wort zu verlieren, hieße den obersten Grundsatz alles künstlerischen Gestaltens

Es ist nun durch Wagners Werke ganz deutlich zu verfolgen, wie allmälig die mit bestimmter Absicht erlernte Musik auch zu seiner vollen unwillkürlich gesprochenen Muttersprache wird. Es geht dies Hand in Hand und ganz parallel mit seinem tieferen Eindringen in die von der Natur selbst angewiesenen Gebiete der Musik, das heißt mit dem tiefern Ergreifen des Reinmenschlichen und Gefühlshaften. Damit ebenfalls genau parallel geht das Maß, womit er nun weiter in unsere wirkliche Muttersprache, in das Wesen des deutschen Idioms dringt, so daß man mit Bestimmtheit aussprechen kann, je mehr sich ihm mit den Naturgebieten des menschlichen Gefühles auch die Naturart unserer Sprache eröffnet, je mehr wird ihm auch das Wesen der Musik klar und die Bahn ihrer Weiterentwicklung d. h. ihrer gesteigerten Ausdrucksfähigkeit eröffnet. Wagner selbst hat uns darüber in seinem Buche „Oper und Drama" genügend aufgeklärt, wie sich ihm unter Abstreifung der angebildeten und allgemein geübten Behandlung unserer Sprache allmälig deren angestammtes und rein unwillkürliches Wesen wieder aufdeckte, und dadurch dargethan, daß es nicht Zufall ist, sowohl daß überhaupt bei den Deutschen die Musik ihre höchste Vollendung gewann als auch daß wir aus dem vorhandenen Naturmaterial einzig dazu befähigt und gedrängt sind, die Sprache des Musikdramas und damit dieses selbst zu schaffen. Die gleiche Art, die uns den bewegenden Triebkern des modernen Lebens tiefer verstehen ließ, diese Fähigkeit der gesunderen Naturanschauung und reinmenschlichen Gefühlsauffassung spiegelt sich auch in unserer Sprache wieder, deren Wurzelsylben durchweg der Wiederhall unmittelbarer Anschauung und natürlicher Empfindung sind. Die stets conventionellere Ausbildung der modernen Redeweise nun hatte uns neben dieser eine zweite Sprache zu schaffen genöthigt, in deren dämmernde Nacht das vom Licht der eitlen Tagesbildung geblendete Gefühl scheu zurückflog, — das ist die Musik. Diese Kunst also war es auch, die wie sie ihn den Naturquellen unseres Lebens überhaupt wiederzuführte, so ihn auch speziell auf das Naturwesen unserer Sprache brachte, die durch den trügerischen

vergessen, daß eben jeder Gegenstand sich seine Form erst nach eigener innerer Natur selbst zu schaffen hat.

Anputz gar manches Fremden in Metren, Endreimen u. s. w. gar seltsam entstellt und unkenntlich gemacht worden war. Nur auf den Höhenpunkten unsers Lebens hatte sie sich auch zu ihrem Urwesen zurückgerettet, wo sie dann in Luther zuerst völlig ungeschminkt wahr, in Göthe ungekünstelt schön sich auszudrücken verstanden hatte. Wenn also die Wurzellaute unserer Sprache das natürliche Echo unserer inneren Anschauung sind, so mußte die Musik, die ja diese Laute des natürlichen Gefühles erst zur vollen Geltung zu bringen hat, vor allem an diese anknüpfen. So erkennen wir, um das Einzelne hier ganz außer Betrachtung zu lassen, bei Wagner mit zunehmender Abwerfung des Fremden, Conventionellen und Gekünstelten in der Sprache auch in seiner Tonweise eine stets wachsende Natürlichkeit und Verständlichkeit für unser Gefühl: seine Melodie wird immer mehr zunächst Volksweise wie im fliegenden Holländer, dann aber ganz allgemein Melodie der Sprache und gewinnt nun mit dem Zunehmen des von der Natur selbst gebotenen Gehaltes nach und nach eine solche Prägnanz des Ausdruckes und tiefe Fülle, daß von intensiverer Wirkung, drastischerer Charakteristik, concentrirterer Süßigkeit und festerer Haltung kaum Weisen gefunden werden. Sie gebaren sich ihm eben von selbst aus der natürlichen Sprachweise, die hinwieder der entsprechende Ausdruck seiner Gedanken und Empfindungen ist und die ja bei ihm in ihrem Entstehen bereits auf die Musik selbst reflectirt.*

* Es herrscht hier jene Tendenz, die uns überhaupt die Musik als Gefühlssprache erst wieder geschaffen hat und alle großen Meister von Monteverde und Heinrich Schütz über Seb. Bach hinaus bis zu Gluck, Mozart und Beethoven trug, und einzig das unbefangenere und rückhaltlosere Sichhingeben an die Gefühlsmomente der Sprache brachte auch die reinere und vollere Erfüllung des Gewollten, während die früheren Meister der Oper bei allem schönen Wollen und der innern Tiefe und Erhabenheit ihrer Empfindungen stets nur stellenweise zum vollen Ausdruck ihrer Stimmungen gelangen konnten und meist in einer nüchtern declamatorischen Weise verharren mußten, zu welcher ein verstandesmäßig trockener und unempfundener Text sie nöthigte, oder aber in ungehemmtem Schwunge sich ihres technischen Könnens ergingen und Worte Worte sein ließen. Die ganze Concentration des musikalischen Ausdruckes konnte eben erst da gewonnen werden, wo die Sprache selbst schon die Stätte dafür bereitete und wo der Musiker auch selbst der Bereiter des Textes war. Es waltet demnach in all diesen Erscheinungen nichts weniger als Zufall der Begabung und sog. glückliche Erfindung, sondern innere Nothwendigkeit und unwillkürliche Entwicklung. Gilt

Da es nun weiter diese „musikalischen Gedanken", diese Motive auch sind, aus denen die Musik ihre sämmtlichen Eigengebilde und größeren Formen schafft und die also mit der größeren Energie ihres Ausdrucks und dem reicheren Fond ihres Empfindungslebens auch diese Formen wachsen machen müssen, so leuchtet von selbst ein, wie sehr bei Wagner selbst seine rein musikalischen Gestaltungen an Gehalt und Wirksamkeit zunehmen mußten, und Stücke wie z. B. die Instrumentaleinleitung zum dritten Akt der „Meistersinger von Nürnberg" können jedem symphonischen Meisterwerke getrost die Stirne bieten. Aus dieser mehr geistigen Auffassung und Tendenz seines Schaffens aber rührt es auch her, daß sogar musikalische Motive, die mit bereits Dagewesenem eine auffallendere Aehnlichkeit haben als selbst manches Thema bei Mozart oder Beethoven oder auch rein äußerlich betrachtet gar vielleicht eine landläufige Allerweltsphysiognomie zeigen, wie das eine und andere in Wagners Werken, bei seiner Art der Verwendung und Durchführung ein ganz besonderes und nie gesehenes Gesicht annehmen, sobald man sie aus dem Zusammenhang und der Stimmung des Ganzen versteht und auffaßt, in welchem jedes Einzelne ja überhaupt erst seinen eigentlichen Sinn und Kern enthüllt.

Doch hier ist immer noch an bereits Vorhandenes anzuknüpfen. Namentlich Beethoven gibt uns Melodien von wahrhaft tragischer Ergreifungsgewalt wie von nie enden wollendem Jubel, und die Art wie er dieselben bildet, ist auch bei Wagner deutlich wieder-

es aber Beispiele zu nennen, so würden Isolde's „Von einem Kahn" und Kurwenals „Vom Mast der Freude Flagge weht" genügen, um zu erkennen, welche Füllen des Schmerzes wie der Freude der Musik noch auszudrücken vorbehalten waren. Dann vor allem Tristan's herzergreifend melancholische „alte Weise" und die einander correspondirenden Motive des Todes- und des Liebestrankes! Seelenvollere und zugleich fruchtbarer entwicklungsfähige melodische Motive sind in der Musik kaum je erfunden worden. Uebrigens mußte mit dieser Art der poetischen Sprache auch in der Musik ganz von selbst das hervortreten, was Wagner die „unendliche Melodie" nennt, jenes niemals Aufhören der persönlich gefühlten Rede. Denn wie der Vers stets die äußere Bewegung der unablässig wogenden Herzensempfindung darstellt, so mußte nun die Musik dieses innere Wogen selbst geben und daher auch von selbst völlig und stets Gefühlssprache d. h. melodisch werden.

erkennbar. Sebastian Bach aber ist in wahrhaft unerhörtem Maße fruchtbar in tausendfach wechselnder Ausbildung und Entwicklung einmal ergriffener Themen. Es waltet in beiden Fällen jene volle Unerschöpflichkeit des freien geistigen Lebens, während Befangenheit in Natursinnenwesen und technischer Formenbildung auch selbst wieder vorwiegend Nachbildung des Gegebenen bringt und nur ausnahmsweise zu freieigenem Schaffen sich aufschwingt. Was aber Wagners Musik vor allem Bisherigen auszeichnet und als ein völlig neues Stadium in der Entwicklung dieser Kunst hinstellt, ist daß er derselben die volle Freibewegung, das Geistlebige des Rhythmus wiedergegeben hat. Denn so sehr die bisherige Musik Rhythmus besaß, so entschieden die ganze Neubegründung dieser Kunst in der modernen Zeit auf der Wiedergewinnung desselben mitberuht, so ist derselbe doch vorwiegend blos äußerlicher Gebärdenrhythmus gewesen und obendrein in seiner primitivsten Gestalt als Tanzrhythmus. Selbst die größte Symphonie Beethovens weist diesen letztern als Grund und Keim ihres ganzen stolzen Aufbaues auf. Jene unendlich feineren Rhythmen aber, welche das Naturbewegen unsers Innern vollkommen entsprechend wiederspiegeln, die Accente der gefühlsbewegten wirklichen Sprache, die ursprünglich auch der Musik überhaupt das Leben gegeben, waren derselben ganz verloren gegangen, sobald sie sich vom concreten Wortausdrucke trennte und ihren eigenen Weg ging. Nun wissen wir freilich heute, welch unberechenbaren Werth dieses Alleingehen der Musik für ihre Entwicklung hatte: daß mit Ausbildung der accordischen Harmonie, die die innern Beziehungen der Töne zu einander aufdeckte und mit ihrem Reiz der Tiefe und Mannigfaltigkeit des Naturlebens gewissermaßen den Mangel der persönlichen Empfindungslaute der Sprache ersetzte, und vor allem mit Erfindung des Contrapuncts, der einen eigenen mehr architektonischen Rhythmus der musikalischen Gebilde für den lebendigen Rhythmus des im Wort ausgesprochenen Gedankens setzte, die Musik erst eigentlich zur selbständigen Kunst ward. Doch genügt ein einziger Blick auf die Dichtungen der Griechen, um uns zu überzeugen, daß trotz all unserm Reichthum an innerem Leben sie sogar in der Musik immer noch ein bedeutendes Voraus vor uns hatten.

Ihr auf das feinste und kräftigste Naturgefühl gegründeter Kunstsinn hatten ihnen auch den zartesten Lebenskeim der Tonsprache zugänglich gemacht oder vielmehr bewahrt; ihre der Natur selbst nahe gebliebene Wortsprache hatte ihnen denselben auch in der Musik nahe gelegt. Unsere deutsche Sprache nun, die sich, sobald wir in die Geschichte eintraten, stets conventioneller entwickelte und weit mehr der Nachahmung des Fremden sich zugänglich zeigte, als daß sie die eigene so scharf ausgeprägte Naturart sicher bewahrte, — war doch durch Jahrhunderte die Sprache der geistigen Bildung bei uns zunächst das kahle gefühlsstarre Latein und dann gar das gerippartige ewig kühle Verstandeswälsch der Franzosen, das noch heute bei uns für besonders vornehm gilt! — unsere Sprache ließ auch in der Musik nur ausnahmsweise ihre eigentliche Art hervortreten. Erst sehr allmälig und je mehr wir dieser Eigenart unseres Idioms mit unsern Dichtern überhaupt wieder näher kamen, gewann auch die Musik in der Declamation wieder volleren Naturton, und selbst aus dem Französischen des Ritter Gluck wie aus dem Italienischen des Mozart klingt bereits vernehmlich jener traute Hall der Heimatsprache hervor, der endlich wieder begann den feiner Fühlenden unbewußt im Ohre zu summen.

Nun bemerkten wir bereits, daß trotz allem unter den modernen Sprachen die deutsche immer noch ihrer Naturart am nächsten geblieben sei. Sie hat wie unser Leben selbst die fremden Bildungen und Formen nach und nach in sich aufzunehmen und zu überwinden gelernt und von dem Dienst bei fremden Leuten nur etwas bequemere und geschmeidig liebenswürdigere Art sich auszudrücken beibehalten. Ihre Wurzellaute geben wie im Griechischen unmittelbar die Erregung unseres Innern, die Anschauung, das Gefühl selbst wieder. Da nun dieses naturgemäß auch den dichterischen Gedanken ordnet, so ist die Aufeinanderfolge der Wurzelsylben der natürliche Wiederhall der Bewegung unsers Innern. Die Musik brauchte also diese naturgegebenen Hebungen und Senkungen der Sprache nur einfach wiederzugeben, um damit die zartesten Lebensregungen unsers Innern wiederzuspiegeln und zugleich den feinsten künstlerischen Reiz zu gewinnen. Mit Wiederaufnahme der Naturart unserer Sprache also

sowie sie sich am reinsten und intensivsten in diesem Rhythmus der Wurzelsylben, im sogenannten Stabreim, in der Alliteration darstellt, ging Wagner nicht etwa in ein „altfränkisches“ Stadium unserer Sprache und der Kunst zurück; sondern er gewann, das steht für jeden Musikverständigen fest, ein ganz neues Vehikulum für seine Kunst, ja er gab ihr eines der nächsten und natürlichsten Ausdrucksmittel wieder und brachte ein ganz neues Lebenselement in dieselbe hinein, nämlich den auf das Wogen der Seele, auf die Hebungen und Senkungen unseres natürlichen Gefühls gebauten musikalisch-rhythmischen Accent. Daher die erstaunlich kenntliche Physiognomie und eindringliche Wirkung seiner Tongänge, von denen man deutlich fühlt, sie reden so recht echt deutsch. Und wer sich als Nichtmusiker eine Vorstellung von der Zartbewegtheit der Linien machen will, die in Folge dessen in die musikalische Diction gekommen, der kann dieselbe einzig etwa bei den griechischen Chorhymnen gewinnen, jenen äußerlichen Resten eines rhythmischen Lebens dessen Zauberreiz unerschöpflich wie das Leben selbst gewesen sein muß. Vor allem in „Tristan und Isolde“, diesem reinsten Liede der Liebe und voraussetzungslos einfachem Bilde unseres Gefühlslebens mußte dieses naturrhythmische Wesen eine ganz besondere Bedeutung gewinnen, und nie vorher ist zarter und unmittelbar ergreifender gesungen worden. Es ist eben ganz Lyrik im höchsten Sinne, dieses Drama; daher hallt auch unserm Herzen dort wieder, was je Schönes in deutschen Liedern von Walter von der Vogelweide bis zu Göthe und Schubert hin gesungen worden ist. Und was ist selbst der gefälligste aufforderndste Tanzrhythmus gegen die wechselvollen Reize der Naturbewegung des menschlichen Gefühles! Es verhält sich eben zu einander, wie äußerlich Sinnliches zu innerlich Geistigem. Mit der vollkommenen Aneignung der deutschen Sprache eben theilte die Musik deren Wesen, den zartgefiederten leichtbeschwingten Anmuthsschritt ihres Empfindungslebens wie die kühne Bewegung ihrer Leidenschaft und die ganze Majestät ihres adeligen Geistes. Es kam eine überraschend feine feste und stolze Haltung in die Bewegungen der Tonkunst. Und es ist nun ein Wunder, daß uns die Gestalten dieser Werke in Sprache und Gebärde so lebhaft ergreifen und

wahrhaft beseligend anmuthen? Von Jahr zu Jahr mehr erzählen unsere Theater von der tiefen Wirkung, die dieselben auf das deutsche Gemüth thun, weil wir hier so ganz und gar echt und voll das Wesen unserer Naturart wiedergespiegelt finden und unsere eigenst angeborne Sprache reden hören.*

Endlich sollte noch von der Harmonie und dem dieselbe verkörpernden Orchester Rede sein. Aber haben wir nicht bereits bei Beethoven über diese neue Welt der Darstellung unsers Innenlebens genügend geredet? — Wenn es die Laute des natürlichen

* Es ist dabei in besonderem Grade von Interesse und von Belehrung, mit den Reden und Monologen von Hans Sachs oder König Marke die Recitative Sarastros und des Oberpriesters in der „Zauberflöte" zu vergleichen, die den ersten Kern und Keim deutsch-musikalischer Diction bilden und uns ebenfalls so recht aus der eigenen Seele reden. Es ist freilich Tonfall und Ausdruck und die natürliche Bewegung des deutschen Idioms, allein nur ganz allgemein und im Einzelnen nicht von der individuellen Ausprägung, die wir von der Kunst im höchsten Sinne verlangen. Erst mit dem tieferen Griff in die ganz concrete Besonderheit unsers Geistes- und Gemüthslebens konnte auch die Musik dieses volle Eigengesicht unseres Wesens annehmen, das uns so innerlichst berührt und fast mit wehmuthvoller Rührung ergreift wie alle Kunst, die uns die eigensten und wahrsten Geheimtiefen unsers Innern aufdeckt. Die Römerfahrt Tannhäuser's und die Gralerzählung Lohengrin's gehen hier bereits weit über alles Bisherige heraus und reihen sich unbestritten an die schönsten und ergreifendsten Monologe der großen Dichter an. Allein der unmittelbar ergreifende Naturton unsers „geliebten Deutsch" tritt uns doch erst, sei es in seiner gemüthlichen Heiterkeit oder in seinem gemüthvollen Ernst und seiner wahrhaft menschenwürdigen Art, in den späteren Werken Wagners entgegen, wo ihn das tiefere Eingehen auf unsere allermenschlichste Eigenheit auch unsere natürlichste und unbefangenste Ausdrucksweise finden ließ. Die schelmisch anmuthige Conversation Evchens mit ihrem Freunde Sachs, dann ihres Vaters, des reichen Goldschmieds, gemüthliche Würdigkeit, weiter Walther's jugendlich schwung- und adelvolle Weise und Sachsens ruhiger Gemüthston, der sich ebenso zu scherzendem Humor wie zu strafendem Ernst aufzuschwingen vermag, andererseits die unsäglich leidenschaftstief erregte Ausdrucksweise Isolde's, die bis zu einer schneidenden Ironie sich steigert, wie nur die Hülfe der Musik aus dem Ausdrucke und der Betonung der Worte sie völlig hervorbilden konnte, — der wahrhafte Heldenschritt Tristans mit seiner alles überwältigenden Herzenskraft und endlich die ganze hohe Majestät der ewigen Ordnung der Dinge in König Marke's vernichtender Rede zu den leidenschaftbefangenen unselig-selig Liebenden, — alles dies erscheint hier in der Musik mit der ausgeprägtesten Physiognomie, weil es eben überall bereits in der Wortdiction im Keim enthalten war und von hier und nicht von irgendwelcher willkürlichen musikalischen Erfindung oder Formung das Gesetz seiner Gestaltung nahm.

Gefühles waren, die Stoff und Keim zu den melodischen Motiven gaben, so mußte die Harmonie, die die innere Verwandtschaft dieser Laute miteinander weiter verfolgend aufdeckt, ganz von selbst eine ähnlich tiefe Seelenart gewinnen wie bei dem Maler die Farbe, wenn er z. B. zu einem Portrait zunächst und vor allem den zuckenden Lichtstrahl sich einprägt, der aus dem Auge seines Vorbildes dringt, und nun diesen zum Ausgangspunkt seiner Arbeit macht. Dieser mit Worten gar nicht zu bezeichnende Strahl, der uns das geheimste Besondere dieser Individualität andeutet, wird sich dann bei Ausmalen des Bildes ganz von selbst in die Farben zerlegen, mit welchen das Ganze auszuführen und in seine Stimmung zu bringen ist. Das Durchschimmern des aus dem Innern des Menschenwesens dringenden geistigen Lichtes durch die Farben nun und die Wahl und Verbindung derselben nach ihrer innern Verwandtschaft und natürlichen Zusammengehörigkeit ist bei Wagner ebenso wie z. B. bei Rembrandt der Beweis, daß er aus dem Leben selbst, aus der fleischgewordenen Idee heraus malt und eine vollkommen gegenwärtige innere Anschauung seines Gegenstandes hat. Wer ihn also der mit Vorliebe geübten Virtuosität in Verwendung der Orchestermittel zeiht, rühmt an ihm unbewußt einzig das tiefere Erfassen des Harmonielebens, welches der wogende Wiederhall unserer Innenregungen ist, ehe sie noch als Entschluß oder Wort oder That ans Licht des Tages treten. Eine einzige Accordfolge wie bei Tristans „Mich sehnen und sterben" u. s. w. verräth völlig, auf welcher Grundlage des innersten Gefühles das sämmtliche Schaffen Wagner's ruht. Es ist jener Lichtstrahl im Auge dieses besonderen Menschen, aus dem nun das ganze Bild seine Färbung nimmt, und Schnorr von Carolsfeld, der erste Darsteller dieser Rolle, wußte wohl warum er, dem das Werk sonst bereits nach seinem Sinn wohl aufgegangen und technisch geläufig war, den Meister selbst um volle musikalisch-seelische Deutung dieser einen Stelle anging, ohne welche er die ganze Partie nicht entsprechend wiederzugeben vermöge. Es ist ein völlig herzzerreißender Aufschrei der menschlichen Natur gegen das ewig qual- und räthselvolle Verhängniß der eigenen Existenz, ein wahrhaft entsetzliches Wüthen der Creatur gegen das eigene Fleisch und Bein, das sie so jammervoll unglücklich ge-

macht; und solche Pein kann nicht anders als mit der Verwünschung des eigenen Daseins, mit dem rasenden Fluch auf denjenigen enden, der „den Trank desselben gebraut.“ Einzig die Musik aber vermochte diese Schreckensfolge von Dissonanzen, die unser Leben durchtosen, bis die Todesqual sie endlich löst, so zu malen, daß unser Herz dieselben unmittelbar ergriffen mitempfindet, einzig sie diesen Jammerzustand menschlichen Daseins so auszusprechen, daß unser Gemüth von dem Graus dieses so wahrhaft prometheischen Leidens unmittelbar erfaßt und in die ganzen Tiefen mitleidender Empfindung hinabgestoßen wird.

So bestätigt sich uns in schönsten Neubildungen der Kunst das bei Beethoven Gesagte, daß die Musik aus ihrem scheinbaren Tode, aus ihrem Untergange in die Poesie nur neues Leben gewonnen hat; wie denn auch an einer Erscheinung wie Liszt's Symphonischen Dichtungen sich das Gleiche erweist, daß wo der Geist das Zeugende ist und nicht die Form, die ewig nur nachbildet, auch wieder Leben entsteht. Wo früher die der Wirklichkeit nur am äußersten Zipfel entlehnte architektonische Symmetrik und Tanzrhythmik die Form des Ganzen bestimmte, ist jetzt der Logos, der Gedanke auch hier das einzig Ordnende, und die Hebungen und Senkungen der „poetischen Idee“ d. i. des Lebens geben im einzelnen wie im ganzen den Ausdruck und den Bau des Werkes. Wir hätten also hier, um nichts von Bedutung in dieser allerregenden Frage zurückzulassen, nur noch nachzuweisen, wie nun all diese Mittel der Musik verwendet werden, um auch das innere Leben des Stoffes, der sich uns in der dramatischen Handlung selbst nur in seinen äußerlichsten Umrissen aufdeckt, zur vollen Sinnengegenwart zu bringen. Doch müssen hier, wo kein Fachblatt vorliegt, blos oberflächliche Andeutungen genügen.

Die Gesammthebung der Rede durch Wiedervereinigung mit dem Tone ward genügend hervorgehoben, sie ist ein Hauptgegenstand unserer Betrachtungen gewesen. Ebenso ward bereits bei Beethoven von der Fähigkeit der Musik zur präciseren Charakteristik gesprochen. Sie enthüllt uns die dunkeln Regungen unsers Innern, ehe sie zum Licht des Wortes oder der That werden, und so können mit ihrer Hülfe nicht blos die vorbereitenden Motive jeder einzelnen Handlung, sondern auch die ganze Grundstimmung und Besonderheit eines Menschen

dargestellt werden, aus welcher seine sämmtlichen Lebensäußerungen fließen. Daß nun hier Wagner weiter geht und tiefer in das menschliche Herz greift als seine Vorgänger, beruht auf den bedeutenderen Vorwürfen seiner Dichtungen. Neu dagegen und aus der ganzen Tiefe der dramatischen Kunst gegriffen ist, wie er durch die charakterisirenden Motive der Hauptträger seiner Handlung uns nun diese in jedem Augenblicke gegenwärtig zu erhalten vermag: überall wo ihr Leben sich regt, mag es vor unsern Augen oder im Innern der übrigen Personen sein, regt sich auch ihr Motiv, und so wird die gesammte Handlung, die sich vor dem Verstandesauge abspielt, nach ihren innern Momenten auch unserm horchenden Gefühle stets lebendig gegenwärtig erhalten. Ist dies ein unberechenbar werthvolles Vehikel der dramatischen Darstellung, so leuchtet ein, daß die vollste Beherrschung aller und jeder musikalischen Technik dazu gehört, nun hier stets vollkommen ohne den Schein einer verstimmenden Absicht oder ernüchternden Reminiscenz zu verfahren, und staunenswerth ist die Allflüssigkeit, die der Musik hier wiedergegeben: sie ist wieder flüssig wie die Quelle selbst, aus der sie fließt, das menschliche Gefühl.*

Im Uebrigen ist an Wagners Musik nichts Besonderes hervorzuheben. Sie ist eben ganz und gar natürliche Musik und weiß von keinen andern Gesetzen, als denen des dichtenden Geistes und des natürlichen Gefühles; daher denn das gesammte gewohnte Formbildungswesen zu einem stets lebendigen Leben sich auflöst. Das einzig Bestimmende ist der dichterische Gedanke und der dramatische Fortgang des Werkes. Wenn man also abschließende Formen und Gestaltungen will, sind es eben die des Gedankens und der Handlung; nur die Scenen und Actschlüsse bringen Abschluß auch in die musikalische

* Ein besonderes Kapitel wäre noch über die harmonische Verwandtschaft und contrastirende Zusammengehörigkeit der sämmtlichen Hauptmotive in Wagner'schen Werken zu schreiben. Was bei Beethoven, z. B. vor allem in der Neunten Symphonie aus bloßem Instinkt oder vielmehr durch die drängende Nothwendigkeit der innern Einheit des Gedankens des ganzen Werkes geschah, ist bei Wagner bewußteste und consequent verfolgte Absicht. Selbst die äußerlich verschiedenartigsten Motive und Melodien weisen uns den völlig gleichen Keim auf, der eben aus der Sache, aus dem Gedanken und der poetischen Idee des Ganzen genommen ist.

Ergießung, so daß hier natürlich ein ganz anderer und weit umfassenderer rhythmischer Aufbau entsteht, als ihn selbst die schönste Symphonie haben kann. Im Uebrigen ist die Kunst hier ihrer vollen Freiheit wiedergegeben. Und erkennt man in diesen Freibildungen irgend noch die bisherigen Formen oder Style wieder, so ist es, wo sie nicht etwa wie in den „Meistersingern" mit ironischer Absicht gebraucht werden, doch nur so, wie wir in der Gestalt des Menschen beziehungsvoll die sämmtlichen Formen und Bildungen der übrigen Schöpfung wiederfinden, jedoch alles nach seinem Sinn und Gehalt verwendet, nicht nach der ganzen realen Breite und Masse seiner Sonderexistenz. Ist nun z. B. eine menschliche Hand nicht so vielfach einzelgegliedert wie ein Baum oder Strauch, an deren Verzweigung sie doch in ihrem Bau gemahnt, so ist in solcher Einfachheit ihre Gliederung trotzdem unendlich viel schöner, weil sie sinnvoller ist und den Zweck eines Höheren verräth. Ist der Blick im Auge des Menschen nicht so feuerwild und trotziger Naturkraft voll wie der des Tigers, ist seine Bewegung nicht von der Energie und Schnelligkeit des Thieres, so sagt uns das sinnend Mildere seines Auges wie das überlegend Gemessene seines Schrittes von dem Geistigen, wofür er da ist, und von der unendlich höheren und edleren Aufgabe, die seine Existenz hat. Ich meine, mit diesem Vergleich ist das Entscheidende der Sache zur Genüge kenntlich gemacht.

* *
*

Ueberschauen wir nun aber mit einem Schlußblick vom Gesichtspunkt der letzten künstlerischen Wirkung und vollendeten ästhetischen Erscheinung aus das Gesammtschaffen Wagners, so ist allerdings zu sagen, daß wenn bei den Griechen der verstandesklare Kunstsinn eine plastische Form schuf, die uns Heutigen trotz aller idealen Schönheit im letzten Grunde kühl wie Marmor berührt, Wagner jener ganzen Ueberschwänglichkeit des modernen Gefühlslebens verfallen ist, die sich als besonderes Ausdrucksmittel die Musik geschaffen hat. Allerdings festet und regelt er diesen schäumenden Ueberschwang durch stets nahes Anlehnen an die „poetische Idee," an den realen Gehalt, den ihm das Leben selbst in so besonderer Hoheit und Kräftig-

keit gab. Allein wie sehr wir uns dieser überwallenden Fülle der Musik und namentlich des nimmer, ruhenden stets neues gebärenden Orchesters freuen, das nicht blos unausgesetzt reizendste Perlen ans Land wirft, tausendfach schimmernd wie die Tiefe des Meeres selbst, sondern auch einzig vollwirkend den innern Stimmungsgrund zu geben weiß, aus dem dieses ganze Leben auf der Bühne hervorquillt und der uns sogar die Wunder, die da geschehen, als etwas Natürliches und in unserm Herzensleben selbst Begründetes erscheinen läßt, — es regt sich dennoch dem ruhig überlegenden Sinn manchmal der Gedanke, ob nicht hier doch des Guten ebenfalls zuviel gethan und gar das Gesetz des einfach Schönen, das möglichst einfacher Ausdruck des Wahren sein soll, verletzt erscheine. Es hängt dies freilich mit der Gesammtstimmung unserer Zeit und der besonderen Art unserer Nation zusammen, die jenen „Geist der Liebe,“ der sich die Musik erschuf, und damit überhaupt das menschliche Gefühlsleben mehr betont, als beim Drama vielleicht spätere Zeiten und andere Völker zulassen wollen. Bei Wagner persönlich ist obendrein die Musik, verhältnißmäßig spät gefunden und mit äußerer Mühgebung gewonnen, schließlich das bevorzugte Schoßkind geworden: er schmeichelt ihr und streichelt sie, und sie bietet ihm dafür ihre süßesten Küsse und entfaltet ihre holdesten Reize, breitet sich so ganz innig selig nach ihrem Glücksgefühle aus und ergießt sich wonnig wallend in die freien Schranken, die die Zärtlichkeit des Dichters ihr geöffnet. Ja wohl werden andere Zeiten, andere Völker uns berufen um dieses Zuviels willen, das wir in dem allerstrebten Gesammtkunstwerk doch schließlich wieder unserer lieben Musika einzuräumen uns nicht entschlagen konnten, und der kaltruhig abwägende Weltverstand wird abwehrend den Kopf schütteln und sich fragen, ob denn am Ende die ganze Welt in den Ueberschwang des Gefühles sich aufzulösen bestimmt sei?

Aber laßt sie streiten, laßt sie zanken, laßt ihn kopfschütteln, den griesgrämelnden Alten, der nicht selbst des Lebens Freuden unbefangen genießt, — es ist doch immer das holdgesunde Kind der Natur und der Gegenwart, das hier so ausgelassen übermüthig spielt und seiner Anmuth und Seligkeit sich äußert, es ist das Kind des

reinmenschlichen Gefühls und vor allem des deutschen Gemüthslebens. Mag es also hin und wieder etwas überschäumend werden und sich üppig machen wie die reiche Natur selbst, es ist doch voll und warm quellendes Leben, es ist erfrischende Jugend und froher Herzensschlag darin. Und selbst dem ewigkühlen Weltverstand wird manchmal gar eigen dabei zu Muthe, dieses holde neue Lieben neue Leben zu sehen, das ihn gar aus seiner nüchtern frostigen Behausung hervortreibt und wenn er auch nicht völlig mitthun und sich mitfreuen kann, doch wenigstens für kurze Zeit den alten Sauerteig des Zweifels und des Vergänglichkeitsgefühles vergessen läßt, womit er sich und uns die schönsten Daseinsfreuden nur zu oft verkümmert.*

Doch wie dem auch sei, — gestützt auf die nie versiechende ursprüngliche Schaffenskraft des Volkes, das die Deutung seines Seins und Wesens ewig neu selbst dichtet, hat hier wieder einmal ein echter Dichter versucht, dieses unser uralt vergangenes und doch stets neu gegenwärtiges nationales und menschliches Leben nach seinem Kern und Gehalt zunächst mit denkendem Geiste zu erfassen und dann aus fühlendem Herzen neu zu gestalten. Und es wandeln hier von neuem Gestalten der künstlerischen Phantasie vor uns, die nicht nur so obenhin und stück- und andeutungsweise vom Wesen und Wünschen unseres Geschlechtes reden, sondern die uns dessen Räthsel nach ihrem tieferen Sinn auslegen, sein Entstehen und Werden im Großen und Ganzen überschauen lassen und uns die entscheidenden Triebe und die realen Wirkensmächte unserer gesammten Existenz darstellend

* Er rächt sich freilich hinterher, der alte Zweifler, indem er mit mephistophelischem Zucken der altledernen Mundwinkel die Frage in die Welt wirft, wozu der Lärm und was denn im letzten Grund und Eindruck hier für ein großer Unterschied sei zwischen dem altgewohnten und beliebten Opernvergnügen und diesem nagelneuen vielbeschrieenen Musikdrama? — Wir aber rufen da den allverehrten Vater jener Oper, den Meister Gluck zu Hülfe, der auch schon selbst aufgebracht genug war, wenn es darin gar zu sehr „nach Musik roch" und nicht recht „Blut zog" und der sich in seinem Vorwort Dramma per musica „Paris und Helena" kurz dahin vernehmen läßt, daß freilich fast unmerklich die Unterschiede seien, die einen Raphael vor der Heerde der Dutzendmaler auszeichnen, daß aber eine kleine Aenderung der Linien, die die Aehnlichkeit einer Carikatur nicht störe, die Schönheit eines Frauenkopfes gänzlich vernichten könne!

enthüllen. Daß aber dazu auch das ganze künstlerische Vermögen des Menschen aufgerufen werden mußte und vor allem jene Kunst nicht fehlen durfte, die uns den Lebensnerv und die unmittelbarsten Regungen unseres modernen Wesens offenbart, darüber ist wohl nicht weiter zu streiten und nur die geistige Energie und Elasticität zu bewundern, die auch hier das entscheidende Können mit bestimmter Absicht und festem Willen zu völlig freiem Gebrauch sich anzueignen wußte.

Sehen wir aber durch solche Wiederhinwendung zu den Quellen unseres Lebens und zu der natürlichen Art der Kunst bewundernswerthes Neues geleistet, das unsern Blick in eine noch weit größere und umfassendere Zukunft leitet, fürwahr wem würde da nicht lebhaft das Gefühl erregt, daß doch dies alles nur ein Symptom und eine erste Aeußerung des wiedererwachten oder auch erst völlig erweckten nationalen Lebens ist und daß wir im Hinblick auf die hohen Aufgaben, die uns in Leben und Kunst erst zu lösen bevorstehen, mit dem ersten vollwiegenden Dichter deutscher Nation, mit Göthe, nur in den schönen Spruch einzustimmen haben, mit dem er selbst sich zu seiner großen Arbeit stärkte:

„Schaff, das Tagwerk meiner Hände,
„Hohes Glück, daß ich's vollende!"

Druck von W. Weisenbach in München.

Nohl, Ludwig

Richard Wagner sein Leben und sein Schaffen ; ein populärer Vortrag

München 1869